Richard Wagner Sämtliche Schriften und Dichtungen

Volks-Ausgabe

Sechste Auflage
Erster Band

Leipzig
Breitkopf & Härtel / C. F. W. Siegel (R. Linnemann)

Titel und Einband zeichnete
Walter Tiemann
in Leipzig

Vorwort zur Gesamtherausgabe.

Nachdem die literarischen Hinterlassenschaften namhafter Musiker nach deren Tode wiederholt gesammelt und veröffentlicht worden sind, dürfte ich für die Gesamtherausgabe meiner schriftstellerischen Erzeugnisse mich zunächst wohl nur gegen den Vorwurf zu rechtfertigen haben, daß ich noch lebe. Was dort als ein Akt der Pietät mit Wohlwollen aufgenommen wurde, könnte mir leicht als Eitelkeit angerechnet werden. Während jenen glücklichen Toten nichts daran lag, was von ihren literarischen Aufzeichnungen gehalten würde, scheint es mir auf die ernstliche Beachtung der meinigen anzukommen. Es würde mir schwer werden, dem zu widersprechen. Wer in diesem Bekenntnisse das Zugeständnis einer Schwäche meiner künstlerischen Arbeiten lesen zu müssen glaubt, möge diesem Bedürfnis nach Belieben folgen, denn, wenn schließlich nicht alles einmal klar für sich selbst spricht, die Werke meiner Kunst durch korrekte Aufführungen, sowie meine literarischen Arbeiten durch richtiges Verstandenwerden, so kommt es überhaupt nicht viel darauf an, ob man meine Schwäche in den einen oder den andern finden zu müssen glaubt.

Ob es den außerordentlichsten Bemühungen glücken wird, meinen künstlerischen Werken durch stete Zusicherung korrekter Aufführungen zu einem wahren Leben in der Nation zu verhelfen, muß ich dem Schicksal anheimstellen; doch glaube ich diese Bemühungen zu unterstützen, wenn ich andrerseits dafür sorge, daß wenigstens meine schriftstellerischen Arbeiten des Vorteils aller

Literaturprodukte, klar und übersichtlich dem Publikum vorzuliegen, teilhaftig seien. Und diese Sorge durfte mir eingegeben werden, seitdem ich eine immer ernstlichere Teilnahme für meine Kunstschriften wahrnahm, zugleich aber den Nachteil erkennen mußte, mit diesen Schriften nicht in wohlberechneter Kontinuität, sondern in sehr verschiedenen Zeiten und unter lebhaft wechselnden Veranlassungen zu ihrer Abfassung, vor das Publikum getreten zu sein. Da nun aber selbst die verschiedenartigsten Veranlassungen doch immer nur das eine Motiv in mir wach riefen, welches meinem ganzen, noch so zerstreuten schriftstellerischen Wirken zugrunde liegt, so fühlte ich hier das Bedürfnis einer sorgfältig angeordneten Vollständigkeit meiner Mitteilungen, von denen vieles ganz unbekannt geblieben, das meiste aber immer nur in dem einer „Broschüre" anhaftenden Sinne einer journalistischen Erscheinung beachtet worden ist.

Der Wunsch, zu einer solchen Vollständigkeit zu gelangen, gab mit wiederum eine gewissermaßen psychologische Methode für die Anordnung ein, vermöge welcher es dem teilnehmenden Leser erhellen sollte, wie ich überhaupt auf den Weg der Schriftstellerei geriet. Könnte hierüber schließlich nur eine richtige Aufzeichnung meines Lebens selbst vollen Aufschluß geben, so bediente ich mich für jetzt der Vorteile der chronologischen Anordnung, welcher gemäß meine Aufsätze dem Leser in der Reihenfolge ihrer Entstehung vorgelegt werden. Hierdurch gewann ich noch zwei andre Vergünstigungen, vermöge welcher ich mir vor dem Richterstuhle sowohl unsrer Kunstphilosophen als unsrer Poeten von Fach eine milde Behandlung zu erwerben hoffe. Nämlich, ich entging der Versuchung, meine zerstreuten Kunstschriften in der Weise zusammenzustellen, daß sie den Anschein eines wirklichen wissenschaftlichen Systems hätten gewinnen können, was unsre Ästhetiker von Fach wohl leicht als Unverschämtheit behandelt haben würden; andrerseits aber durfte ich so, indem ich eine Art von Tagebuch über alle meine Arbeiten führte, auch meine Dichtungen an der rechten biographischen Stelle mit einstreuen, anstatt sie etwa in einem besonderen Bande zusammenzustellen, wodurch ich jedenfalls den verachtungsvollen Ärger unsrer Dichter von Profession erregt und mir den Vorwurf zugezogen haben würde, „Operntexte" mit solchen Poesien, in welchen die Musik (wie bei jener Provinzial-Aufführung der „Weißen Dame") durch einen „belebten Dialog

und eine gewählte Diktion" ersetzt wird, auf ein Niveau gestellt zu haben.

Welchem Leserkreise ich mit dieser Sammlung nun gegenüber zu stehen haben werde, muß mir für die Beurteilung nicht nur meines Wirkens, sondern auch der im heutigen Stadium unsrer deutschen Kulturbewegung sich geltend machenden Elemente, von großer Wichtigkeit sein. Man hat da angefangen, mich ernsthaft zu nehmen, wo nichts wahrhaft ernst genommen wird, nämlich in der Sphäre unsrer wissenschaftlich sich gebärdenden Belletristik, in welcher Philosophie, Naturforschung, Philologie, und namentlich auch Poesie mit witziger Manier behandelt werden, außer wenn unbegreifliche Gründe zu irgend einer unbedingten Anerkennung vorhanden sind. Ich habe bemerkt, daß dieses System biederer Calomnie sich auf die Annahme dessen gründet, daß die dort besprochenen Schriften und Bücher vom Leser nicht gelesen werden. Zum ernstlichen Lesen meiner Schriften haben sich dagegen solche veranlaßt gefühlt, auf welche meine dramatischen Kompositionen vom Theater aus mit bedeutender Anregung gewirkt hatten. Vielen von diesen durfte es nicht zu Sinne gehen, warum ich Aufsätze über meine Kunst schriebe, die ich ja am besten als Künstler selbst betriebe. Erst in neuerer Zeit sind mir viele, und diese namentlich unter den Jüngeren begegnet,die auch dies begriffen, warum ich über meine Kunst schriebe; sie fanden nämlich in meinen Schriften eine bessere Belehrung über die durch mein Kunstschaffen angeregten Probleme, als in den Auslassungen von solchen, welche selbst in der Kunst nichts schaffen können. Hier ist man zu dem Glauben gekommen, daß, wer etwas verstehe, auch am besten darüber sprechen könne, wie z. B. daß, wer selbst gut zu dirigieren wisse, auch andern das Dirigieren am besten zu zeigen vermöge. Das Interessante wäre nun, daß das Urteil über die Kunst an diejenigen zurückfiele, welche die Kunst verstehen, statt daß durch den sonderbaren Zustand unsres jetzigen Bildungsganges es zur Meinung ward, das Urteil über eine Sache müsse aus einer ganz andern Gegend herkommen, als die Sache selbst, nämlich etwa aus der „absoluten Vernunft", oder auch dem „sich selbst denkenden Denken". Hierzu fand man die Analogie in unsrem modernen Staate, dessen politische Entwicklung es mit sich gebracht hat, daß ein Staatsmann seine Erfolge vor denjenigen, welche zuvor keine Ahnung von ihrer Möglichkeit hatten, zu rechtfertigen, und seine Maßregeln

dem Urteile derer zu unterwerfen hat, welchen erst bei solchen Gelegenheiten klar gemacht werden muß, um was es sich handelt. Gilt es nun in unsrem Falle gar der Musik, von welcher jeder seinen besondren Eindruck hat, oft den allertrivialsten, der Schriftsteller Gutzkow (nachdem ihm der Kunsthistoriker Lübke die Phantasie ärgerlich verdorben zu haben scheint) sogar meistens einen recht unanständigen, so muß man begreifen, daß von einem Urteile des Unkunstverständigen durchaus nicht die Rede sein könne, und die Musik entweder ganz aus der Zahl der Künste streichen, oder zugeben, daß sie gerade erst dadurch zur Kunst wird, daß nur Musikverständige sie kunstgemäß behandeln.

Es war mir selbst oft schmerzlich und stimmte mich zur Bitterkeit, über meine Kunst schreiben zu müssen, während ich so gern von andern dies erfahren hätte. Wenn ich mich endlich an diese Nötigung gewöhnte, weil ich begreifen lernte, warum andere das nicht sagen konnten, was gerade mir eingegeben war, so durfte es mir mit der Zeit wohl auch immer klarer werden, daß den mir bei meinem Kunstschaffen aufgegangenen Einsichten eine weiter gehende Bedeutung inne wohne, als sie etwa nur einer problematisch dünkenden künstlerischen Individualität beizulegen ist. Ich bin auf diesem Wege zu der Ansicht gekommen, es handle sich hierbei um eine Neugeburt der Kunst selbst, die wir jetzt nur als einen Schatten der eigentlichen Kunst kennen, welche dem wirklichen Leben völlig abhanden gekommen, und dort nur noch in dürftigen populären Überresten aufzufinden ist. Wer sich von demjenigen, der nicht auf dem Wege abstrakter Spekulation, sondern von dem Drange des unmittelbaren künstlerischen Bedürfnisses geleitet, hierüber sich klar geworden ist, einem hoffnungsvollen Aufblicke zu den dem deutschen Geiste vorbehaltenen Möglichkeiten zuführen lassen will, den möge es nicht verdrießen, mit mir die Wege zu wandeln, auf welchen ich zu jenem Aufblicke gelangte. Zu seiner Hilfe stellte ich meine Niederschriften jeder Art in der vorliegenden Vereinigung so zusammen, daß er nach allen Seiten meiner Entwickelung hin mir folgen kann. Er wird dann inne werden, daß er es nicht mit dem Sammelwerke eines Schriftstellers, sondern mit der aufgezeichneten Lebenstätigkeit eines Künstlers zu tun hat, der in seiner Kunst selbst, über das Schema hinweg, das Leben suchte. Dieses Leben aber heißt eben die wahre Musik, die ich als die einzige wirkliche Kunst der Gegenwart wie der Zukunft erkenne.

Denn sie wird uns die Gesetze für eine wahrhafte Kunst überhaupt erst wieder geben. So ist es bestimmt, und jeder muß dies mit mir erkennen, sobald er die einzig lebenvoll unter uns jetzt wirkende Musik und ihre Macht auf alle Gemüter mit dem Wirken unsrer heutigen Literaturpoesie, ja einer bildenden Kunst vergleicht, die nur noch nach fremden Schemen mit unsrem so tief gesunkenen modernen Leben verkehren kann. In dem von der Musik verklärten Drama wird aber einst das Volk sich und jede Kunst veredelt und verschönert wiederfinden.

Dies zum Gruß dem freundlichen Leser!

Triebschen bei Luzern, im Juli 1871.

Richard Wagner.

NB. Dieses Vorwort wurde unter Ausschluß des 10. Bandes, der erst im Jahre 1883 und des 11. und 12. Bandes, die erst 1911 zur Ausgabe gelangten, geschrieben. Die Verleger.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.

Am schwierigsten fiel mir, als Herausgeber meiner gesammelten Schriften und Dichtungen, die Auswahl derselben für diesen ersten Band. Um die Zeit der Abfassung der hier gegebenen Stücke hatte ich nichts weniger im Sinn, als Schriftsteller oder Dichter zu werden, sondern war meiner Neigung nach einzig Musiker, meinem Fach nach Musikdirektor geworden. Als ich im Jahre 1842 endlich mit einer von mir komponierten Oper, zu welcher ich mir den Text selbst verfertigt hatte, Glück machte, forderte mich Heinrich Laube, welcher damals einen sehr freundschaftlichen Anteil an mir nahm, auf, ihm einen Abriß meiner Lebensgeschichte zu senden, damit er sie für die von ihm redigierte „Zeitung für die elegante Welt" verarbeiten könne. „Aber" — so leitete damals mein Freund die Veröffentlichung meiner demzufolge ihm zugeschickten vertraulichen Aufzeichnung meiner Lebensschicksale ein: „der Pariser Drang hat den Musiker in aller Eile auch zum Schriftsteller gemacht: ich würde die Lebensskizze nur verderben, wenn ich daran ändern wollte".

Dieser „Pariser Drang" ist es nun, welchen ich mit der Sammlung des Inhalts dieses Bandes meinen Freunden zur näheren Kenntnis bringen wollte, denn in Wahrheit schreibt sich aus dieser Periode meines Lebens für mich die erste Nötigung zu schriftstellerischen Arbeiten her.

Was so artig von einem Schriftsteller von Fach in früherer Zeit schon anerkannt wurde, nämlich, daß ich zu schriftstellern verstünde, dürfte ich somit auch hier nicht erst noch besonders zu

entschuldigen nötig haben. Man schreibt über seine Kunst, so gut man es versteht: das ist jetzt sogar allgemeiner erlaubt, als dies dem schriftstellerischen Stile unsrer literarischen Zeit zum Vorteil gereicht. Aber daß ich mir, um dem Hauptzwecke dieser Sammlung zu entsprechen, auch den Anschein geben muß, als Dichter mich zur Beachtung bringen zu wollen, wird mir große Verdrießlichkeiten zuziehen. In der sicheren Voraussicht hiervon hätte ich mich vor allem wohl der Mitteilung meines Textes zur Oper „Rienzi" enthalten sollen. Hätte ich bei der Abfassung dieses Opernbuches nur im mindesten dem Ehrgeize gefröhnt, mir die Allüren eines Dichters zu geben, so würde ich nach dem Stande meiner damaligen Bildung es wohl bereits ermöglicht haben, nicht ohne einigen Erfolg für Diktion und Vers mich genügend korrekt zu zeigen, was mir bei der Ausführung eines früheren Operntextes: „Das Liebesverbot" sogar schon in dem Maße gelungen war, daß mir dies selbst die Anerkennung meines oben genannten sonstigen Freundes eintrug. Hiergegen ist es mir nun aber nicht unbelehrend, den Gründen nachzugehen, welche mir bei der Abfassung des Textes von „Rienzi" eine so auffällige Vernachlässigung der Diktion und des Verses zu gestatten schienen. Diese leiteten sich von sehr sonderbaren Wahrnehmungen her, welche ich um jene Zeit an den Opern unsres damaligen Repertoires machte. Ich hatte nämlich gefunden daß stümperhaft schlecht übersetzte französische und italienische Opern durch die Elendigkeit der hierbei zutage kommenden Diktion und Versifikation, sobald das Süjet selbst ein wirkungsvolles Theaterstück ausmachte, über jede Beachtung der Worte und der Reime hin durchweg effektuierten, während die Bemühungen von fachmäßigen Dichtern, dem Komponisten anständige Verse und Reime zu liefern, selbst der vortrefflichsten, ja edelsten Musik nie zu der allererst notwendigen Wirkung eines guten Theaterstückes verhelfen konnten, sobald dieses eigentliche Stück eben mißglückt war. In dieser Hinsicht hatten mich z. B. die „Jessonda" und die „Euryanthe" in sehr bedenklicher Weise zu einem Nachsinnen gebracht, welches für jetzt sehr bald in eine verzweifelte Stimmung von leichtfertigster Tendenz umschlug. Da ich mich selbst nach einem glücklichen Erfolge auf dem Theater sehnte, faßte mich, sobald ich auf Operntexte ausging, ein völliger Abscheu vor hie und da mir präsentierten so-

genannten „schönen Versen und zierlichen Reimen“. Hiergegen griff ich nach jeder Erzählung, jedem Roman, nur in der Absicht, mir daraus ein tüchtiges Theaterstück für eine Musik, welche wiederum mit musikalischer Schönrednerei gar nichts zu tun haben sollte, zustande zu bringen.

Ich glaube nun recht besonnen zu verfahren, wenn ich gerade von diesem Stande meiner künstlerischen Entwicklung ausgehe, um meinen Freunden den regelmäßigen Verlauf derselben zu zeigen. Der „Rienzi“ möge somit als das *musikalische Theaterstück** angesehen werden, von welchem meine weitere Ausbildung zum musikalischen Dramatiker, ohne jede Berührung des eigentlichen Dichter-Métiers, ihren Fortgang nahm. Was diesen Weg von der oben bezeichneten leichtfertigen Tendenz bald ab- und einer bewußtvoll ernsteren Richtung zuführte, wird der teilnehmende Leser deutlich der Folge von Novellen und Aufsätzen entnehmen, welche ich in diesem ersten Bande zwischen dem Textbuche des „Rienzi“ und der Dichtung zum „Fliegenden Holländer“ stelle. So weit meine Kenntnis reicht, vermag ich im Leben keines Künstlers eine so auffallende Umwandlung, in so kurzer Zeit vollbracht, zu entdecken, als sie hier bei dem Verfasser jener beiden Opern sich zeigt, von denen die erste kaum beendigt war, als die zweite fast fertig schon vorlag. Gewiß aber dürfte der verwandtschaftliche Zug beider Arbeiten dem aufmerksam Prüfenden dennoch nicht entgehen. Das wirkungsvolle „Theaterstück“ liegt dem „Fliegenden Holländer“ gewiß nicht weniger zugrunde, als dem „Letzten Tribunen“. Nur fühlt wohl jeder, daß mit dem Autor etwas Bedeutendes vorgegangen war; vielleicht eine tiefe Erschütterung, jedenfalls eine heftige Umkehr, zu welcher Sehnsucht wie Ekel gleichmäßig beitrugen. Ich darf hoffen, daß der „Deutsche Musiker in Paris“ hierüber genügenden Aufschluß gibt.

---

*) Außerdem ersehe ich in der Vorführung dieses Opernbuches nach seiner *vollständigen* Fassung auch ein Mittel zur Berichtigung des Urteiles derjenigen, welche die Oper nur in der bei ihren jetzigen Aufführungen auf dem Theater beliebten Verstümmelung kennen, und daher über die hierdurch plump gehäuften, grotesken Effekte erschrecken.

Autobiographische Skizze.

(Bis 1842.)

Ich heiße Wilhelm Richard Wagner und bin den 22. Mai 1813 in Leipzig geboren. Mein Vater war Polizei-Aktuarius und starb ein halbes Jahr nach meiner Geburt. Mein Stiefvater, Ludwig Geyer, war Schauspieler und Maler; er hat auch einige Lustspiele geschrieben, worunter das eine: „Der bethlehemitische Kindermord“ Glück machte: mit ihm zog meine Familie nach Dresden. Er wollte, ich sollte Maler werden; ich war aber sehr ungeschickt im Zeichnen. Auch mein Stiefvater starb zeitig, — ich war erst sieben Jahr. Kurz vor seinem Tode hatte ich: „Üb' immer Treu und Redlichkeit“ und den damals ganz neuen „Jungfernkranz“ auf dem Klavier spielen gelernt: einen Tag vor seinem Tode mußte ich ihm beides im Nebenzimmer vorspielen; ich hörte ihn da mit schwacher Stimme zu meiner Mutter sagen: „Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?“ Am frühen Morgen, als er gestorben war, trat die Mutter in die Kinderstube, sagte jedem der Kinder etwas, und mir sagte sie: „Aus dir hat er etwas machen wollen“. Ich entsinne mich, daß ich mir lange Zeit eingebildet habe, es würde etwas aus mir werden. — Ich kam mit meinem neunten Jahre auf die Dresdner Kreuzschule: ich wollte studieren, an Musik wurde nicht gedacht; zwei meiner Schwestern lernten gut Klavier spielen, ich hörte ihnen zu, ohne selbst Klavierunterricht zu erhalten. Nichts gefiel mir so wie der „Freischütz“: ich sah Weber oft vor unserm

Hause vorbeigehen, wenn er aus den Proben kam; stets betrachtete ich ihn mit heiliger Scheu. Ein Hauslehrer, der mir den Cornelius Nepos explizierte, mußte mir endlich auch Klavierstunden geben; kaum war ich über die ersten Fingerübungen hinaus, so studierte ich mir heimlich, zuerst ohne Noten, die Ouvertüre zum „Freischütz" ein; mein Lehrer hörte das einmal und sagte: aus mir würde nichts. Er hatte recht, ich habe in meinem Leben nicht Klavierspielen gelernt. Nun spielte ich nur noch für mich, nichts wie Ouvertüren, und mit dem gräulichsten Fingersatze. Es war mir unmöglich, eine Passage rein zu spielen, und ich bekam deshalb einen großen Abscheu vor allen Läufen. Von Mozart liebte ich nur die Ouvertüre zur „Zauberflöte"; „Don Juan" war mir zuwider, weil da italienischer Text darunter stand; er kam mir so läppisch vor. — Diese Beschäftigung mit Musik war aber nur große Nebensache: Griechisch, Lateinisch, Mythologie und alte Geschichte waren die Hauptsache. Ich machte auch Gedichte. Einmal starb einer unsrer Mitschüler, und von den Lehrern wurde an uns die Aufgabe gestellt, auf seinen Tod ein Gedicht zu machen; das beste sollte gedruckt werden: — das meine wurde gedruckt, jedoch erst, nachdem ich vielen Schwulst daraus entfernt hatte. Ich war damals elf Jahre alt. Nun wollte ich Dichter werden; ich entwarf Trauerspiele nach dem Vorbild der Griechen, wozu mich das Bekanntwerden mit Apels Tragödien: Polyidos, die Ätolier usw. antrieb; dabei galt ich in der Schule für einen guten Kopf in litteris: schon in Tertia hatte ich die ersten zwölf Bücher der Odyssee übersetzt. Einmal lernte ich auch Englisch, und zwar bloß um Shakespeare ganz genau kennen zu lernen: ich übersetzte Romeos Monolog metrisch. Das Englische ließ ich bald wieder liegen, Shakespeare aber blieb mein Vorbild; ich entwarf ein großes Trauerspiel, welches ungefähr aus Hamlet und Lear zusammengesetzt war; der Plan war äußerst großartig; zweiundvierzig Menschen starben im Verlaufe des Stückes, und ich sah mich bei der Ausführung genötigt, die meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären. Dieses Stück beschäftigte mich zwei Jahre lang. Ich verließ darüber Dresden und die Kreuzschule, und kam nach Leipzig. Auf der dortigen Nikolaischule setzte man mich nach Tertia, nachdem ich auf der Dresdner Kreuzschule schon in Se-

kunda gesessen; dieser Umstand erbitterte mich so sehr, daß ich von da an alle Liebe zu den philologischen Studien fahren ließ. Ich ward faul und lüderlich, bloß mein großes Trauerspiel lag mir noch am Herzen. Während ich dieses vollendete, lernte ich in den Leipziger Gewandhauskonzerten zuerst Beethovensche Musik kennen; ihr Eindruck auf mich war allgewaltig. Auch mit Mozart befreundete ich mich, zumal durch sein Requiem. Beethovens Musik zu „Egmont" begeisterte mich so, daß ich um alles in der Welt mein fertig gewordenes Trauerspiel nicht anders vom Stapel laufen lassen wollte, als mit einer ähnlichen Musik versehen. Ich traute mir ohne alles Bedenken zu, diese so nötige Musik selbst schreiben zu können, hielt es aber doch für gut, mich zuvor über einige Hauptregeln des Generalbasses aufzuklären. Um dies im Fluge zu tun, lieh ich mir auf acht Tage Logiers Methode des Generalbasses und studierte mit Eifer darin. Das Studium trug aber nicht so schnelle Früchte, als ich glaubte; die Schwierigkeiten desselben reizten und fesselten mich; ich beschloß Musiker zu werden. — Während dem war mein großes Trauerspiel von meiner Familie entdeckt worden: sie geriet in große Betrübnis, weil am Tage lag, daß ich darüber meine Schulstudien auf das Gründlichste vernachlässigt hatte, und ich ward somit zu fleißiger Fortsetzung derselben streng angehalten. Das heimliche Erkenntnis meines Berufes zur Musik verschwieg ich unter solchen Umständen, komponierte nichtsdestoweniger aber in aller Stille eine Sonate, ein Quartett und eine Arie. Als ich mich in meinem musikalischen Privatstudium hinlänglich herangereift fühlte, trat ich endlich mit der Entdeckung desselben hervor. Natürlich hatte ich nun harte Kämpfe zu bestehen, da die Meinigen auch meine Neigung zur Musik nur für eine flüchtige Leidenschaft halten mußten, um so mehr, da sie durch keine Vorstudien, besonders durch etwa bereits erlangte Fertigkeit auf einem Instrument, gerechtfertigt war. Ich war damals in meinem sechzehnten Jahre, und zumal durch die Lektüre Hoffmanns zum tollsten Mystizismus aufgeregt: am Tage, im Halbschlafe hatte ich Visionen, in denen mir Grundton, Terz und Quinte leibhaft erschienen und mir ihre wichtige Bedeutung offenbarten: was ich aufschrieb, starrte von Unsinn. Endlich wurde mir der Unterricht eines tüchtigen Musikers zugeteilt; der arme Mann hatte große Not mit mir; er mußte mir erklären, daß, was ich für

seltsame Gestalten und Gewalten hielt, Intervalle und Akkorde seien. Was konnte für die Meinigen betrübender sein, als zu erfahren, daß ich auch in diesem Studium mich nachlässig und unordentlich erwies? Mein Lehrer schüttelte den Kopf, und es kam so heraus, als ob auch hier nichts Gescheites aus mir werden würde. Meine Lust zum Studium erlahmte immer mehr, und ich zog vor, Ouvertüren für großes Orchester zu schreiben, von denen eine einmal im Leipziger Theater aufgeführt wurde. Diese Ouvertüre war der Kulminationspunkt meiner Unsinnigkeiten; ich hatte sie eigentlich, zum näheren Verständnis desjenigen, der die Partitur etwa studieren wollte, mit drei verschiedenen Tinten schreiben wollen, die Streichinstrumente rot, die Holzblasinstrumente grün und die Blechinstrumente schwarz. Beethovens neunte Symphonie sollte eine Pleyelsche Sonate gegen diese wunderbar kombinierte Ouvertüre sein. Bei der Aufführung schadete mir besonders ein durch die ganze Ouvertüre regelmäßig alle vier Takte wiederkehrender Paukenschlag im Fortissimo: das Publikum ging aus anfänglicher Verwunderung über die Hartnäckigkeit des Paukenschlägers in unverholenen Unwillen, dann aber in eine mich tief betrübende Heiterkeit über. Diese erste Aufführung eines von mir komponierten Stückes hinterließ auf mich einen großen Eindruck.

Nun kam aber die Julirevolution; mit einem Schlage wurde ich Revolutionär und gelangte zu der Überzeugung, jeder halbwegs strebsame Mensch dürfte sich ausschließlich nur mit Politik beschäftigen. Mir war nur noch im Umgang mit politischen Literaten wohl: ich begann auch eine Ouvertüre, die ein politisches Thema behandelte. So verließ ich die Schule und bezog die Universität, zwar nicht mehr, um mich einem Fakultätsstudium zu widmen — denn zur Musik war ich nun dennoch bestimmt — sondern um Philosophie und Ästhetik zu hören. Von dieser Gelegenheit, mich zu bilden, profitierte ich so gut als gar nicht; wohl aber überließ ich mich allen Studentenausschweifungen, und zwar mit so großem Leichtsinn und solcher Hingebung, daß sie mich bald anwiderten. Die Meinigen hatten um diese Zeit große Not mit mir: meine Musik hatte ich fast gänzlich liegen lassen. Bald kam ich aber zur Besinnung; ich fühlte die Notwendigkeit eines neu zu beginnenden, streng geregelten Studiums der Musik, und die Vorsehung ließ mich den rechten Mann finden,

der mir neue Liebe zur Sache einflößen und sie durch den gründlichsten Unterricht läutern sollte. Dieser Mann war **Theodor Weinlig**, Kantor an der Thomasschule zu Leipzig. Nachdem ich mich wohl schon zuvor in der Fuge versucht hatte, begann ich jedoch erst bei ihm das gründliche Studium des Kontrapunkts, welches er die glückliche Eigenschaft besaß, den Schüler spielend erlernen zu lassen. In dieser Zeit lernte ich erst Mozart innig erkennen und lieben. Ich komponierte eine Sonate, in welcher ich mich von allem Schwulste losmachte und einem natürlichen, ungezwungenen Satze überließ. Diese höchst einfache und bescheidene Arbeit erschien im Druck bei Breitkopf und Härtel. Mein Studium bei Weinling war in weniger als einem halben Jahre beendet, er selbst entließ mich aus der Lehre, nachdem er mich so weit gebracht, daß ich die schwierigsten Aufgaben des Kontrapunkts mit Leichtigkeit zu lösen imstande war. „Das, was Sie sich durch dieses trockene Studium angeeignet haben, heißt: **Selbständigkeit**“, sagte er mir. In demselben halben Jahre komponierte ich auch eine Ouvertüre nach dem jetzt etwas besser von mir verstandenen Vorbilde Beethovens, welche in einem der Leipziger Gewandhauskonzerte mit aufmunterndem Beifall gespielt wurde. Nach mehreren andern Arbeiten machte ich mich denn auch an eine Symphonie: an mein Hauptvorbild, Beethoven, schloß sich Mozart, zumal seine große C dur-Symphonie. Klarheit und Kraft, bei manchen sonderbaren Abirrungen, war mein Bestreben. Mit der fertigen Symphonie machte ich mich im Sommer 1832 auf zu einer Reise nach Wien, aus keinem andern Zwecke, als um diese sonst so gepriesene Musikstadt flüchtig kennen zu lernen. Was ich dort hörte und sah, hat mich wenig erbaut; wohin ich kam, hörte ich „Zampa“ und Straußsche Potpourris über „Zampa“. Beides — und besonders damals — für mich ein Gräuel. Auf meiner Rückreise verweilte ich einige Zeit in Prag, wo ich die Bekanntschaft Dionys Webers und Tomascheks machte; ersterer ließ im Konservatorium mehrere meiner Kompositionen, unter diesen meine Symphonie, spielen. Auch dichtete ich dort einen Operntext tragischen Inhalts: „Die Hochzeit“. Ich weiß nicht mehr, woher mir der mittelalterliche Stoff gekommen war; ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harrt; die

Braut ringt mir dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgibt. Bei der Totenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin. Nach Leipzig zurückgekommen, komponierte ich sogleich die erste Nummer dieser Oper, welche ein großes Sextett enthielt, worüber Weinlig sehr erfreut war. Meiner Schwester gefiel das Buch nicht; ich vernichtete es spurlos. — Im Januar 1833 wurde meine Symphonie im Gewandhauskonzerte aufgeführt und erhielt viel aufmunternden Beifall. Damals wurde ich mit Laube bekannt.

Um einen Bruder zu besuchen, reiste ich nach Würzburg und blieb das ganze Jahr 1833 dort; mein Bruder war mir als erfahrener Sänger von Wichtigkeit. Ich komponierte in diesem Jahre eine dreiaktige romantische Oper: „Die Feen", zu der ich mir den Text nach Gozzis: „Die Frau als Schlange" selbst gemacht hatte. Beethoven und Weber waren meine Vorbilder: in den Ensembles war vieles gelungen, besonders versprach das Finale des zweiten Aktes große Wirkung. In Konzerten gefiel, was ich aus dieser Oper in Würzburg zu hören gab. Mit meinen besten Hoffnungen auf meine fertige Arbeit, ging ich im Anfang des Jahres 1834 nach Leipzig zurück und bot sie dem Direktor des dortigen Theaters zur Aufführung an. Trotz seiner anfänglich erklärten Bereitwilligkeit, meinem Wunsche zu willfahren, mußte ich jedoch sehr bald dieselbe Erfahrung machen, die heutzutage jeder deutsche Opernkomponist zu gewinnen hat: wir sind durch die Erfolge der Franzosen und Italiener auf unsrer heimatlichen Bühne außer Kredit gesetzt, und die Aufführung unsrer Opern ist eine zu erbettelnde Gunst. Die Aufführung meiner „Feen" ward auf die lange Bank geschoben. Während dem hörte ich die Devrient in Bellinis „Romeo und Julie" singen: — ich war erstaunt, in einer so durchaus unbedeutenden Musik eine so außerordentliche Leistung ausgeführt zu sehen. Ich geriet in Zweifel über die Wahl der Mittel, die zu großen Erfolgen führen können: weit entfernt war ich, Bellini ein großes Verdienst zuzuerkennen; nichtsdestoweniger schien mir aber der Stoff, aus dem seine Musik gemacht war, glücklicher und geeigneter, warmes Leben zu verbreiten, als die ängstlich besorgte Gewissenhaftigkeit, mit der wir Deutsche meist nur eine gequälte Schein-Wahrheit zustande brachten. Die schlaffe Charakter-

losigkeit unserer heutigen Italiener, sowie der frivole Leichtsinn der neuesten Franzosen schienen mir den ernsten, gewissenhaften Deutschen aufzufordern, sich der glücklicher gewählten und ausgebildeten Mittel seiner Nebenbuhler zu bemächtigen, um es ihnen dann in Hervorbringung wahrer Kunstwerke entschieden zuvor zu tun.

Damals war ich einundzwanzig Jahre alt, zu Lebensgenuß und freudiger Weltanschauung aufgelegt; „Ardinghello" und „das junge Europa" spukten mir durch alle Glieder: Deutschland schien mir nur ein sehr kleiner Teil der Welt. Aus dem abstrakten Mystizismus war ich herausgekommen, und ich lernte die Materie lieben. Schönheit des Stoffes, Witz und Geist waren mir herrliche Dinge: was meine Musik betraf, fand ich beides bei den Italienern und Franzosen. Ich gab mein Vorbild, Beethoven, auf; seine letzte Symphonie erschien mir als der Schlußstein einer großen Kunstepoche, über welchen hinaus keiner zu dringen vermöge und innerhalb dessen keiner zur Selbständigkeit gelangen könne. Das schien mir auch Mendelssohn gefühlt zu haben, als er mit seinen kleinen Orchester-Kompositionen hervortrat, die große abgeschlossene Form der Beethovenschen Symphonie unberührt lassend; es schien mir, er wolle mit einer kleineren, gänzlich freigegebenen Form beginnend, sich eine größere selbst erschaffen. — Alles um mich herum kam mir wie in Gährung begriffen vor: der Gährung sich zu überlassen, dünkte mich das Natürlichste. Auf einer schönen Sommerreise in die böhmischen Bäder entwarf ich den Plan zu einer neuen Oper: „Das Liebesverbot", wozu ich den Stoff aus Shakespeares: „Maß für Maß" entnahm, nur mit dem Unterschied, daß ich ihm den darin vorherrschenden Ernst benahm und ihn so recht im Sinne des jungen Europa modelte: die freie, offene Sinnlichkeit erhielt den Sieg rein durch sich selbst über puritanische Heuchelei. — Noch im Sommer desselben Jahres, 1834, nahm ich die Musikdirektorstelle am Magdeburger Theater an. Die praktische Anwendung meiner musikalischen Kenntnisse für die Funktion eines Dirigenten glückte mir sehr bald: der wunderliche Verkehr mit Sängern und Sängerinnen hinter den Kulissen und vor den Lampen entsprach ganz und gar meiner Neigung zu bunter Zerstreuung. Die Komposition meines „Liebesverbotes" wurde begonnen. In einem Konzert führte ich die

Ouvertüre zu meinen „Feen" auf; sie gefiel sehr. Trotzdem verlor ich das Behagen an dieser Oper, und da ich zumal meine Angelegenheiten in Leipzig nicht mehr persönlich betreiben konnte, faßte ich bald den Entschluß, mich um diese Arbeit gar nicht mehr zu bekümmern, daß hieß so viel, als sie aufgeben. Zu einem Festspiel für den Neujahrstag 1835 machte ich im Fluge eine Musik, welche allgemein ansprach. Dergleichen leichtgewonnene Erfolge bestärkten mich sehr in der Ansicht, daß, um zu gefallen, man die Mittel durchaus nicht zu skrupulös erwägen müsse. In diesem Sinne komponierte ich an meinem „Liebesverbot" fort; französische und italienische Anklänge zu vermeiden gab ich mir nicht die geringste Mühe. Auf einige Zeit darin unterbrochen, nahm ich die Komposition im Winter 1835 zu 1836 wieder auf und beendete sie kurz vor dem Auseinandergehen der Opernmitglieder des Magdeburger Theaters. Mir blieben nur noch zwölf Tage bis zum Abgange der ersten Sänger übrig; in dieser Zeit mußte also meine Oper studiert werden, wollte ich sie noch von ihnen aufführen lassen. Mit mehr Leichtsinn als Überlegung ließ ich nach zehntägigem Studium die Oper, welche sehr starke Partien hatte, in Szene gehen, ich vertraute dem Souffleur und meinem Dirigentenstabe. Trotzdem konnte ich aber doch nicht verhindern, daß die Sänger ihre Partien kaum halb auswendig wußten. Die Vorstellung war allen wie ein Traum, kein Mensch konnte einen Begriff von der Sache bekommen; dennoch wurde, was halbweg gut ging, gehörig applaudiert. Eine zweite Vorstellung kam aus verschiedenen Gründen nicht zustande. — Während dem hatte sich denn auch der Ernst des Lebens bei mir gemeldet; meine schnell ergriffene äußere Selbständigkeit hatte mich zu Torheiten aller Art verleitet, Geldnot und Schulden quälten mich auf allen Seiten. Es kam mir bei, irgend etwas Besonderes zu wagen, um nicht in das gewöhnliche Geleis der Not zu geraten. Ich ging ohne alle Aussichten nach Berlin, und bot dem Direktor des Königstädtischen Theaters mein „Liebesverbot" zur Aufführung an. Anfänglich mit den besten Versprechungen aufgenommen, mußte ich nach langem Hinhalten erfahren, daß keine von ihnen redlich gemeint war. In der schlimmsten Lage verließ ich Berlin, um mich in Königsberg in Preußen um die Musikdirektorstelle am dortigen Theater zu bewerben, die ich späterhin auch erhielt.

Dort heiratete ich noch im Herbst 1836, und zwar unter den mißlichsten äußeren Verhältnissen. Das Jahr, welches ich in Königsberg zubrachte, ging durch die kleinlichsten Sorgen gänzlich für meine Kunst verloren. Eine einzige Ouvertüre schrieb ich: Rule Britannia.

Im Sommer 1837 besuchte ich Dresden auf eine kurze Zeit. Dort brachte mich die Lektüre des Bulwerschen Romans „Rienzi" wieder auf eine bereits gehegte Lieblingsidee zurück, den letzten römischen Tribunen zum Helden einer großen tragischen Oper zu machen. Durch widerliche äußere Verhältnisse daran verhindert, beschäftigte ich mich aber nicht weiter mit Entwürfen. Im Herbste dieses Jahres ging ich nach Riga, um die Stelle des ersten Musikdirektors bei dem unter Holtei neu eröffneten Theater anzutreten. Ich fand da vortreffliche Mittel für die Oper versammelt, und mit vieler Liebe ging ich an die Verwendung derselben. Mehrere Einlagen in Opern sind für einzelne Sänger in dieser Zeit von mir komponiert worden. Auch machte ich den Text zu einer zweiaktigen komischen Oper: „Die glückliche Bärenfamilie", wozu ich den Stoff aus einer Erzählung der tausend und einen Nacht entnahm. Schon hatte ich zwei Nummern daraus komponiert, als ich mit Ekel inne ward, daß ich wieder auf dem Wege sei, Musik à la Adam zu machen; mein Gemüt, mein tieferes Gefühl fanden sich trostlos verletzt bei dieser Entdeckung. Mit Abscheu ließ ich die Arbeit liegen. Das tägliche Einstudieren und Dirigieren Auberscher, Adamscher und Bellinischer Musik tat denn endlich auch das Seinige, das leichtsinnige Gefallen daran mir bald gründlich zu verleiden. Die gänzliche Unmündigkeit des Theaterpublikums unserer Provinzstädte in bezug auf ein zu fällendes erstes Urteil über eine neue, ihm vorkommende Kunsterscheinung, — da es eben nur gewöhnt ist, bereits auswärts beurteilte und akkreditierte Werke sich vorgeführt zu sehen, — brachte mich zu dem Entschluß, um keinen Preis an kleineren Theatern eine größere Arbeit zur ersten Aufführung zu bringen. Als ich daher von neuem das Bedürfnis fühlte, eine größere Arbeit zu unternehmen, verzichtete ich gänzlich auf eine schnell und in der Nähe zu bewirkende Aufführung derselben: ich nahm irgend ein bedeutendes Theater an, das sie einst aufführen sollte, und kümmerte mich nun wenig darum, wo und wann sich das Theater finden werde. So ver-

faßte ich den Entwurf zu einer großen tragischen Oper in fünf Akten: „Rienzi, der letzte der Tribunen"; ich legte ihn von vornherein so bedeutend an, daß es unmöglich ward, diese Oper — wenigstens zum ersten Male — auf einem kleinen Theater zur Aufführung zu bringen. Außerdem ließ es auch der gewaltige Stoff gar nicht anders zu, und es herrschte bei meinem Verfahren weniger die Absicht, als die Notwendigkeit vor. Im Sommer 1838 führte ich das Süjet aus. In dieser Zeit studierte ich mit großer Liebe und Begeisterung unserm Opern-Personale Méhuls „Jakob und seine Söhne" ein. — Als ich im Herbst die Komposition meines „Rienzi" begann, band ich mich nun an nichts, als an die einzige Absicht, meinem Süjet zu entsprechen: ich stellte mir kein Vorbild, sondern überließ mich einzig dem Gefühle, das mich verzehrte, dem Gefühle, daß ich nun so weit sei, von der Entwicklung meiner künstlerischen Kräfte etwas Bedeutendes zu verlangen und etwas nicht Unbedeutendes zu erwarten. Der Gedanke, mit Bewußtsein — wenn auch nur in einem einzigen Takte — seicht oder trivial zu sein, war mir entsetzlich. Mit voller Begeisterung setzte ich im Winter die Komposition fort, so daß ich im Frühjahr 1839 die beiden großen ersten Akte fertig hatte. Um diese Zeit ging mein Kontrakt mit dem Theater-Direktor zu Ende, und besondere Umstände verleideten es mir, länger in Riga zu bleiben. Bereits seit zwei Jahren nährte ich den Plan, nach Paris zu gehen; ich hatte deshalb schon von Königsberg aus den Entwurf eines Opernsüjets an Scribe geschickt, mit dem Vorschlage, denselben, falls er ihm gefiele, für seine Rechnung auszuführen, und mir dafür den Auftrag, diese Oper für Paris zu komponieren, zu erwirken. Natürlich hatte Scribe dies so gut wie unbeachtet gelassen. Nichtsdestoweniger gab ich meine Pläne nicht auf, ich ging vielmehr im Sommer 1839 mit Lebhaftigkeit wieder darauf ein, und vermochte kurz und gut meine Frau, sich mit mir an Bord eines Segelschiffes zu begeben, welches uns bis London bringen sollte. Diese Seefahrt wird mir ewig unvergeßlich bleiben; sie dauerte drei und eine halbe Woche und war reich an Unfällen. Dreimal litten wir von heftigstem Sturme, und einmal sah sich der Kapitän genötigt, in einem norwegischen Hafen einzulaufen. Die Durchfahrt durch die norwegischen Schären machte einen wunderbaren Eindruck auf meine Phantasie; die Sage vom

fliegenden Holländer, wie ich sie aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhielt, gewann in mir eine bestimmte, eigentümliche Farbe, die ihr nur die von mir erlebten Seeabenteuer verleihen konnten. Von der äußerst angreifenden Fahrt ausruhend, verweilten wir acht Tage in London; nichts interessierte mich so, als die Stadt selbst und die Parlamentshäuser, — von den Theatern besuchte ich keins. In Boulogne sur mer blieb ich vier Wochen: dort machte ich die erste Bekanntschaft Meyerbeers, ich ließ ihn die beiden fertigen Akte meines „Rienzi" kennen lernen; er sagte mir auf das Freundlichste seine Unterstützung in Paris zu. Mit sehr wenig Geld, aber den besten Hoffnungen betrat ich nun Paris. Gänzlich ohne alle Empfehlungen war ich einzig nur auf Meyerbeer angewiesen; mit der ausgezeichnetsten Sorgsamkeit schien dieser für mich einzuleiten, was irgend meinen Zwecken dienlich sein konnte, und gewiß dünkte es mich, bald zu einem erwünschten Ziele zu kommen, hätte ich es nicht so unglücklich getroffen, daß gerade während der ganzen Zeit meines Pariser Aufenthaltes Meyerbeer meistens und fast immer von Paris entfernt war. Auch aus der Entfernung wollte er mir zwar nützlich sein, nach seinen eigenen Voraussagungen konnten briefliche Bemühungen aber da von keinem Erfolge sein, wo höchstens das unausgesetzteste persönliche Eingreifen von Wirkung werden kann. Zunächst trat ich in Verbindungen mit dem Theater de la Renaissance, welches damals Schauspiele und Opern zugleich aufführte. Am geeignetsten für dieses Theater schien mir die Partitur meines „Liebesverbotes"; auch das etwas frivole Süjet wäre gut für die französische Bühne zu verarbeiten gewesen. Ich war dem Direktor des Theaters von Meyerbeer so dringend anempfohlen, daß er nicht anders konnte, als mir die besten Versprechungen zu machen. Demzufolge erbot sich mir einer der fruchtbarsten Pariser Theaterdichter, Dumersan, die Bearbeitung des Süjets zu übernehmen. Drei Stücke, die zu einer Audition bestimmt wurden, übersetzte Dumersan mit dem größten Glücke, so daß sich meine Musik zu dem neuen französischen Texte noch besser, als auf den ursprünglichen deutschen ausnahm; es war eben Musik, wie sie Franzosen am leichtesten begreifen, und alles versprach mir den besten Erfolg, als sofort das Theater de la Renaissance Bankerott machte. Alle Mühe, alle Hoffnungen waren so vergebens gewesen. In dem-

selben Winterhalbjahre, 1839 zu 1840, komponierte ich außer einer Ouvertüre zu Goethes „Faust“, I. Teil, mehrere französische Lieder, unter andern auch eine für mich gemachte französische Übersetzung der „beiden Grenadiere“ von H. Heine. An eine möglich zu machende Aufführung meines „Rienzi“ in Paris habe ich nie gedacht, weil ich mit Sicherheit voraussah, daß ich wenigstens fünf bis sechs Jahre hätte warten müssen, ehe selbst im glücklichsten Falle solch' ein Plan ausführbar geworden wäre; auch würde die Übersetzung des Textes der bereits zur Hälfte fertig komponierten Oper unübersteigliche Hindernisse in den Weg gelegt haben. — So trat ich in den Sommer 1840 gänzlich ohne alle nächste Aussichten. Meine Bekanntschaften mit Habeneck, Halévy, Berlioz usw. führten durchaus zu keiner weitern Annäherung an diese: in Paris hat kein Künstler Zeit, sich mit einem andern zu befreunden, jeder ist in Hatz und Eile um seiner selbst willen. Halévy ist, wie alle Pariser Komponisten unsrer Zeit, nur so lange von Enthusiasmus für seine Kunst entflammt gewesen, als es galt, einen großen Sukzeß zu gewinnen: sobald dieser davongetragen und er in die Reihe der privilegierten Komponisten-Lions eingetreten war, hatte er nichts weiter im Sinne, als Opern zu machen und Geld dafür einzunehmen. Das Renommee ist alles in Paris, das Glück und der Verderb der Künstler. Berlioz zog mich trotz seiner abstoßenden Natur bei weitem mehr an: er unterscheidet sich himmelweit von seinen Pariser Kollegen, denn er macht seine Musik nicht fürs Geld. Für die reine Kunst kann er aber auch nicht schreiben, ihm entgeht aller Schönheitssinn. Er steht in seiner Richtung völlig isoliert: an seiner Seite hat er nichts wie eine Schar Anbeter, die, flach und ohne das geringste Urteil, in ihm den Schöpfer eines nagelneuen Musiksystems begrüßen und ihm den Kopf vollends verdreht machen; — alles Übrige weicht ihm aus wie einem Wahnsinnigen. — Den letzten Stoß gaben meinen früheren leichtfertigen Ansichten über die Mittel der Musik — die Italiener. Diese gepriesensten Helden des Gesanges, Rubini an der Spitze, haben mich vollends gegen ihre Musik degoutiert. Das Publikum, vor dem sie singen, trug das Seinige zu dieser Wirkung auf mich bei. Die große Pariser Oper ließ mich gänzlich unbefriedigt durch den Mangel alles Genies in ihren Leistungen: Alles fand ich gewöhnlich und mittelgut. Die mise en scène

und die Dekorationen sind mir, offen gesagt, das liebste an der ganzen Académie Royale de musique. Viel eher wäre die Opéra comique mich zu befriedigen imstande gewesen; sie besitzt die besten Talente, und ihre Vorstellungen geben ein Ganzes, Eigentümliches, welches wir in Deutschland nicht kennen. Das, was jetzt für dieses Theater geschrieben wird, gehört aber zu dem Schlechtesten, was je in Zeiten der Entartung der Kunst produziert worden ist; wohin ist die Grazie Méhuls, Isouards, Boieldieus und des jungen Auber vor den niederträchtigen Quadrillen-Rhythmen geflohen, die heutzutage ausschließlich dies Theater durchrasseln? — Das einzige, was Paris von Beachtungswertem für den Musiker enthält, sind die Orchesterkonzerte im Saale des Conservatoirs. Die Aufführungen der deutschen Instrumentalkompositionen in diesen Konzerten haben auf mich einen tiefen Eindruck gemacht und mich von neuem in die wunderbaren Geheimnisse der echten Kunst eingeweiht. Wer die neunte Symphonie Beethovens vollkommen kennen lernen will, der muß sie vom Orchester des Conservatoirs in Paris aufführen hören. — Diese Konzerte stehen aber völlig allein da, nichts knüpft sich an sie an.

Ich ging fast gar nicht mit Musikern um: Gelehrte, Maler usw. bildeten meinen Umgang: ich habe viel schöne Erfahrungen von Freundschaft in Paris gemacht. — Als ich so gänzlich ohne alle nächsten Aussichten auf Paris war, ergriff ich wieder die Komposition meines „Rienzi"; ich bestimmte ihn nun für Dresden, einmal, weil ich an diesem Theater die besten Mittel vorhanden wußte, die Devrient, Tichatschek usw., zweitens, weil ich, auf Bekanntschaften aus meiner frühesten Zeit mich stützend, dort am ersten Eingang zu finden hoffen durfte. Mein „Liebesverbot" gab ich nun fast gänzlich auf; ich fühlte, daß ich mich als Komponisten desselben nicht mehr achten konnte. Desto unabhängiger folgte ich meinem wahren künstlerischen Glauben bei der Fortsetzung der Komposition meines „Rienzi". Mannigfacher Kummer und bittere Not bedrängten um diese Zeit mein Leben. Plötzlich erschien Meyerbeer wieder auf eine kurze Zeit in Paris. Mit der liebenswürdigsten Teilnahme erkundigte er sich nach dem Stande meiner Angelegenheiten und wollte helfen. Nun setzte er mich auch in Verbindung mit dem Direktor der großen Oper, Leon Pillet: es war dabei auf eine zwei- oder dreiaktige Oper

abgesehen, deren Komposition für dieses Theater mir anvertraut werden sollte. Ich hatte für diesen Fall mich bereits mit einem Süjetentwurfe vorgesehen. Der „fliegende Holländer", dessen innige Bekanntschaft ich auf der See gemacht hatte, fesselte fortwährend meine Phantasie; dazu machte ich die Bekanntschaft von H. Heines eigentümlicher Anwendung dieser Sage in einem Teile seines „Salons". Besonders die von Heine einem holländischen Theaterstücke gleichen Titels entnommene Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Ozeans gab mir alles an die Hand, diese Sage zu einem Opernsüjet zu benutzen. Ich verständigte mich darüber mit Heine selbst, verfaßte den Entwurf und übergab ihn dem Herrn Leon Pillet mit dem Vorschlage, mir darnach ein französisches Textbuch machen zu lassen. So weit war alles eingeleitet, als Meyerbeer abermals von Paris fortging und die Erfüllung meiner Wünsche dem Schicksal überlassen mußte. Bald war ich erstaunt, von Pillet zu erfahren, der von mir überreichte Entwurf gefalle ihm so sehr, daß er wünschte, ich träte ihm denselben ab. Er sei nämlich genötigt, einem ältern Versprechen gemäß einem andern Komponisten baldigst ein Opernbuch zu übergeben: der von mir verfaßte Entwurf scheine ihm ganz zu solchem Zwecke geeignet, und ich würde wahrscheinlich kein Bedenken tragen, in die erbetene Abtretung einzuwilligen, wenn ich überlegte, daß ich vor dem Verlauf von vier Jahren mir unmöglich Hoffnung machen könnte, den unmittelbaren Auftrag zur Komposition einer Oper zu erhalten, da er erst noch Zusagen an mehrere Kandidaten der großen Oper zu erfüllen habe; bis dahin dürfte es mir natürlich doch auch zu lang werden, mich mit diesem Süjet herumzutragen; ich würde ein neues auffinden, und mich gewiß über das gebrachte Opfer trösten. Ich bekämpfte hartnäckig diese Zumutung, ohne jedoch etwas anderes, als die vorläufige Vertagung der Frage ausrichten zu können. Ich rechnete auf eine baldige Wiederkunft Meyerbeers und schwieg. — — Während dieser Zeit wurde ich von Schlesinger veranlaßt, in dessen Gazette musicale zu schreiben: ich lieferte mehrere ausführliche Artikel „über deutsche Musik" usw. Vor allem fand lebhaften Beifall eine kleine Novelle, betitelt: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven". Diese Arbeiten haben mir nicht wenig geholfen, in Paris bekannt und beachtet zu werden. Im November dieses Jahres hatte ich die Partitur meines „Rienzi" vollständig be-

endigt, und sandte sie unverzüglich nach Dresden. Diese Zeit war der Kulminationspunkt meiner äußerst traurigen Lage: ich schrieb für die Gazette musicale eine kleine Novelle: „Das Ende eines deutschen Musikers in Paris", worin ich den unglücklichen Helden derselben mit folgendem Glaubensbekenntnis sterben ließ: „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven". Gut war es, daß nun meine Oper beendet war, denn jetzt sah ich mich genötigt, auf längere Zeit der Ausübung aller Kunst zu entsagen: ich mußte für Schlesinger Arrangements für alle Instrumente der Welt, selbst für Cornet à pistons übernehmen, denn unter dieser Bedingung war mir ein kleine Erleichterung meiner Lage gestattet. Den Winter zu 1841 durchbrachte ich somit auf das Unrühmlichste. Im Frühjahr zog ich auf das Land nach Meudon; bei dem warmen Herannahen des Sommers sehnte ich mich wieder nach einer geistigen Arbeit; die Veranlassung dazu sollte mir schneller kommen, als ich dachte. Ich erfuhr nämlich, daß mein Entwurf des Textes zum „fliegenden Holländer" bereits einem Dichter, Paul Fouché, übergeben war, und ich sah, daß, erklärte ich mich endlich zur Abtretung desselben nicht bereit, ich unter irgend einem Vorwande gänzlich darum kommen würde. Ich willigte also endlich für eine gewisse Summe in die Abtretung meines Entwurfes ein. Ich hatte nun nichts eiligeres zu tun, als mein Süjet selbst in deutschen Versen auszuführen. Um sie zu komponieren, hatte ich ein Klavier nötig, denn nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles musikalischen Produzierens mußte ich mich erst wieder in eine musikalische Atmosphäre zu versetzen suchen: ich mietete ein Piano. Nachdem es angekommen, lief ich in wahrer Seelenangst umher; ich fürchtete nun entdecken zu müssen, daß ich gar nicht mehr Musiker sei. Mit dem Matrosenchor und dem Spinnerlied begann ich zuerst; alles ging mir im Fluge vonstatten, und laut auf jauchzte ich vor Freude bei der innig gefühlten Wahrnehmung, daß ich noch Musiker sei. In sieben Wochen war die ganze Oper komponiert. Am Ende dieser Zeit überhäuften mich aber wieder die niedrigsten äußeren Sorgen: zwei volle Monate dauerte es, ehe ich dazu kommen konnte, die Ouvertüre zu der vollendeten Oper zu schreiben, trotzdem ich sie fast fertig im Kopfe herumtrug. Natürlich lag mir nun nichts so sehr am Herzen, als die Oper schnell in Deutschland zur Aufführung zu bringen: von München und Leipzig er-

hielt ich abschlägige Antwort: die Oper eigne sich nicht für Deutschland, hieß es. Ich Tor hatte geglaubt, sie eigne sich nur für Deutschland, da sie Saiten berührt, die nur bei dem Deutschen zu erklingen imstande sind. — Endlich schickte ich meine neue Arbeit an Meyerbeer nach Berlin, mit der Bitte, ihr die Annahme an dem dortigen Hoftheater zu verschaffen. Mit ziemlicher Schnelle wurde diese bewirkt. Da bereits auch mein „Rienzi" für das Dresdner Hoftheater angenommen war, so sah ich nun der Aufführung zweier meiner Werke auf den ersten deutschen Bühnen entgegen, und unwillkürlich drängte sich mir die Ansicht auf, daß sonderbarer Weise Paris mir vom größten Nutzen für Deutschland gewesen sei. Für Paris selbst war ich jetzt auf einige Jahre aussichtslos; ich verließ es daher im Frühjahr 1842. Zum ersten Male sah ich den Rhein, — mit hellen Tränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue.

„Das Liebesverbot."

Bericht über eine erste Opernaufführung.

Von meiner zweiten völlig ausgeführten Oper, „das Liebesverbot", teile ich nur eine Skizze des sogenannten Textes, so wie einen Bericht über den Versuch ihrer Aufführung und die daran sich knüpfenden Umstände mit. Wie ich im betreff meiner ersten Oper, „die Feen", aus dem Grunde, weil sie in keiner Weise die Öffentlichkeit berührt hat, eine ähnliche Mitteilung unterlasse, glaubte ich dieses zweite Jugendwerk nicht gänzlich übergehen zu dürfen, da es mit der Öffentlichkeit wirklich in eine solche Berührung gelangte, und diese nachträglich noch bemerkt worden ist.

Das Poem zu dieser Oper entwarf ich im Sommer des Jahres 1834, während eines Vergnügungsaufenthalts in Teplitz, worüber ich in meinen Lebenserinnerungen folgende Aufzeichnungen festgehalten habe.

An einigen schönen Morgen stahl ich mich aus meiner Umgebung fort, um mein Frühstück einsam auf der „Schlackenburg" zu nehmen, und bei dieser Gelegenheit den Entwurf zu einem neuen Operngedicht in mein Taschenbuch aufzuzeichnen. Ich hatte mich hierzu des Süjets von Shakespeares „Maß für Maß" bemächtigt, welches ich, meiner jetzigen Stimmung angemessen, in sehr freier Weise mir zu einem Opernbuch, dem ich den Titel: „das Liebesverbot" gab, umgestaltete. Die damals spukenden Ideen des „jungen Europa", sowie die Lektüre des „Ar-

dinghello", geschärft durch meine sonderbare Stimmung, in welche ich gegen die deutsche Opernmusik geraten war, gaben mir den Grundton für meine Auffassung, welche besonders gegen die puritanische Heuchelei gerichtet war, und somit zur kühnen Verherrlichung der „freien Sinnlichkeit" führte./ Das ernste Shakespearesche Süjet gab ich mir Mühe, durchaus nur in diesem Sinne zu verstehen; ich sah nur den finstern, sittenstrengen Statthalter, selbst von furchtbar leidenschaftlicher Liebe zu der schönen Novize entbrennend, welche, indem sie ihn um Begnadigung ihres wegen eines Liebesvergehens zum Tode verurteilten Bruders anfleht, durch Mitteilung der schönen Wärme ihres menschlichen Gefühls in dem starren Puritaner die verderblichste Glut entzündet. Daß diese mächtigen Motive im Shakespeareschen Stücke nur so reich entwickelt sind, um desto gewichtiger endlich auf der Wagschale der Gerechtigkeit gewogen zu werden, taugte mir durchaus nicht zu beachten; es lag mir nur daran, das Sündhafte der Heuchelei und das Unnatürliche der grausamen Sittenrichterei aufzudecken. Somit ließ ich das „Maß für Maß" gänzlich fallen, und den Heuchler durch die sich rächende Liebe allein zur Strafe ziehen. Aus dem fabelhaften Wien verlegte ich das Süjet nach der Hauptstadt des glühenden Siziliens, in welcher ein deutscher Statthalter, über die ihm unbegreiflich freien Sitten der Bevölkerung empört, zu dem Versuch der Durchführung einer puritanischen Reform schreitet, in welchem er kläglich erliegt. Vermutlich half die „Stumme von Portici" einigermaßen hierbei: auch Erinnerungen an die „Sizilianische Vesper" mögen mitgewirkt haben; wenn ich bedenke, daß endlich auch selbst der sanfte Sizilianer Bellini unter den Faktoren dieser Komposition mitzählt, so muß ich allerdings über das sonderbare Quid-pro-quo lächeln, zu welchem sich hier die eigentümlichsten Mißverständnisse gestalteten.

Doch erst im Winter 1835 zu 1836 gelangte ich zur Beendigung der Partitur meiner Oper. Es geschah dies unter den verwirrendsten Eindrücken meines Umganges mit dem kleinen Stadttheater zu Magdeburg, dessen Opernaufführungen ich zwei Winterhalbjahre über als Musikdirektor geleitet hatte. Eine seltsame Verwilderung meines Geschmacks war aus der unmittelbaren Berührung mit dem deutschen Opernwesen hervorgegangen, und diese bewährte sich nun in der ganzen Anlage

und Ausführung meiner Arbeit in der Weise, daß der jugendliche Beethoven- und Weber-Enthusiast gewiß von niemand aus dieser Partitur erkannt werden konnte.

Ihr Schicksal war nun folgendes.

Trotz einer königlichen Unterstützung und der Einmischung des Theaterkomitees in die Verwaltung blieb unser würdiger Direktor in perennierendem Bankerott begriffen, und an ein Fortbestehen seiner Theaterunternehmung, unter irgend welcher Form, war nicht zu denken. Somit sollte die Aufführung meiner Oper durch das mir zu Gebote stehende, recht gute Sängerpersonal zum Ausgangspunkte einer gründlichen Wendung meiner mißlichen Lage werden. Ich hatte zur Entschädigung gewisser Reisekosten vom vorigen Sommer her eine Benefizvorstellung zu meinen Gunsten zu fordern; natürlich bestimmte ich eine Aufführung meines Werkes dazu, und bemühte mich hierbei, der Direktion diese mir zu erweisende Gunst so wenig wie möglich kostspielig zu machen. Da dem ungeachtet die Direktion einige Auslagen für die neue Oper zu tragen hatte, verabredete ich, daß die Einnahme der ersten Aufführung ihr überlassen bleiben sollte, wogegen ich nur die der zweiten für mich in Anspruch nahm. Daß auch die Zeit des Einstudierens gänzlich an das Ende der Saison hinausgerückt wurde, schien mir nicht eigentlich ungünstig, da ich annehmen durfte, daß die letzten Vorstellungen des oft mit ungewöhnlichem Beifall aufgenommenen Personals mit besonderer Teilnahme vom Publikum beachtet werden würden. Leider aber erreichten wir das gemeinte gute Ende dieser Saison, welches auf Ende April festgesetzt war, gar nicht, da schon im März, wegen Unpünktlichkeit der Gagenzahlung, die beliebtesten Opernmitglieder, welche sich anderswo besser versorgen konnten, der Direktion, welche in ihrer Zahlungsunfähigkeit hiergegen keine Mittel zur Verfügung hatte, ihren Abgang anzeigten. Nun ward mir allerdings bang: das Zustandekommen einer Aufführung meines „Liebesverbotes" schien mehr als fraglich. Der großen Beliebtheit, welche ich bei allen Opernmitgliedern genoß, verdankte ich es allein, daß sich die Sänger nicht nur zum Aushalten bis an das Ende des Monats März, sondern auch zur Übernahme des für die kurze Zeit so sehr anstrengenden Einstudierens meiner Oper bewegen ließen. Diese Zeit, sollten noch zwei Aufführungen zustande kommen, war so knapp zugemessen, daß

wir zu allen Proben nur zehn Tage für uns hatten. Da es sich keineswegs um ein leichtes Singspiel, sondern, trotz des leichtfertigen Charakters der Musik, um eine große Oper mit zahlreichen und starken Ensemblesätzen handelte, war das Unternehmen wohl tollkühn zu nennen. Ich baute jedoch auf den Erfolg der besondern Anstrengung, welcher mir zu Liebe die Sänger, indem sie früh und abends unausgesetzt studierten, sich gern unterzogen; und da trotzdem es rein unmöglich war, zu einiger bewußter Sicherheit, namentlich auch des Gedächtnisses, bei den Geplagten zu gelangen, so rechnete ich schließlich auf ein Wunder, welches meiner bereits erlangten Geschicklichkeit im Dirigieren gelingen sollte. Welche eigentümliche Fähigkeit ich besaß, den Sängern zu helfen und sie, trotz höchster Unsicherheit, in einem gewissen täuschenden Flusse zu erhalten, zeigte sich wirklich in den wenigen Orchesterproben, wo ich durch beständiges Soufflieren, lautes Mitsingen und drastische Anrufe betreffs der nötigen Aktion, das Ganze so im Geleis erhielt, daß man glauben konnte, es müsse sich ganz erträglich ausnehmen. Leider beachteten wir nicht, daß bei der Aufführung, in Anwesenheit des Publikums, all' diese drastischen Mittel zur Bewegung der dramatisch musikalischen Maschinerie sich einzig auf die Zeichen meines Taktstockes und die Arbeit meines Mienenspiels beschränken mußten. Wirklich waren die Sänger, namentlich des männlichen Personals, so außerordentlich unsicher, daß hierdurch eine vom Anfang bis zum Ende alle Wirksamkeit ihrer Rollen lähmende Befangenheit entstand. Der erste Tenorist, mit dem schwächsten Gedächtnisse begabt, suchte dem lebhaften und aufregenden Charakter seiner Rolle, des Wildfanges Luzio, durch seine in „Fra Diavolo" und „Zampa" erlangte Routine, namentlich aber auch durch einen unmäßig dicken und flatternden bunten Federbusch, mit bestem Willen aufzuhelfen. Trotzdem war es dem Publikum nicht zu verdenken, daß es, namentlich da die Direktion den Druck von Textbüchern nicht zustande gebracht hatte, über die Vorgänge der nur gesungenen Handlung gänzlich im Unklaren blieb. Mit Ausnahme einiger Partien der Sängerinnen, welche auch beifällig aufgenommen wurden, blieb das Ganze, welches von mir auf kecke, energische Aktion und Sprache abgesehen war, ein musikalisches Schattenspiel auf der Szene, zu welchem das Orchester mit oft übertriebenem Geräusch seine unerklärlichen Er-

güsse zum Besten gab. Als charakteristisch für die Behandlung meiner Tonfarben erwähne ich, daß der Direktor eines preußischen Militärmusikkorps, welchem übrigens die Sache sehr gefallen hatte, mir für zukünftige Arbeiten doch eine wohlgemeinte Anleitung zur Behandlung der türkischen Trommel zu geben für nötig hielt. Ehe ich das weitere Schicksal dieser wunderlichen Jugendarbeit mitteile, verweile ich noch, um über den Charakter derselben, namentlich in betreff der Dichtung, kurz zu berichten.

Das in seinem Grunde sehr ernst gehaltene Stück Shakespeares war in meinem Süjet zu folgender Fassung gelangt.

„Ein ungenannter König von Sizilien verläßt, wie ich vermute, zu einer Reise nach Neapel, sein Land, und übergibt dem von ihm eingesetzten Statthalter, — um ihn als Deutschen zu charakterisieren, einfach „Friedrich" genannt, — die Vollmacht, alle Mittel der königlichen Gewalt zum Versuch einer gründlichen Reform des Sittenzustandes der Hauptstadt, an welchem der strenge Rat Ärgernis genommen, anzuwenden. Beim Beginn des Stückes sieht man die Diener der öffentlichen Gewalt in voller Arbeit, Volksbelustigungshäuser in einer Vorstadt Palermos teils zu schließen, teils ganz niederzureißen, und die Bevölkerung derselben, die Wirte und Bedienung, gefangen fortzuführen. Das Volk tut diesem Beginnen Einhalt; große Schlägerei: der Chef der Sbirren, Brighella (Baßbuffo), im stärksten Gedränge, verliest, nach beruhigendem Tambourwirbel, die Verordnung des Statthalters, in Gemäßheit welcher, zur Sicherung eines besseren Sittenzustandes, in geschehener Weise gehandelt worden sei. Allgemeine Verhöhnung und Spottchor fällt ein; Luzio, junger Edelmann und jovialer Wüstling (Tenor), scheint sich zum Volksführer aufwerfen zu wollen, und findet sofort Veranlassung, der Sache der Verfolgten sich eingehender anzunehmen, als er seinen Freund Claudio (ebenfalls Tenor) auf dem Wege nach dem Gefängnisse dahergeführt sieht und von diesem erfährt, daß er, einem von Friedrich hervorgesuchten uralten Gesetze gemäß, wegen eines Liebesvergehens mit dem Tode bestraft werden soll. Seine Geliebte, mit der eine Vereinigung bisher ihm durch die feindseligen Eltern derselben verwehrt ist, ward von ihm Mutter; zu dem Haß der Verwandten gesellt sich Friedrichs puritanischer Eifer; er fürchtet

das Schlimmste und hofft einzig auf dem Weg der Gnade Rettung, sobald der Fürbitte seiner Schwester Isabella es gelingen dürfte, das Herz des Harten umzustimmen. Luzio gelobt dem Freunde, Isabella sofort im Kloster der Elisabethinerinnen, in welchem sie vor kurzem als Novize eingetreten, aufzusuchen. — Dort, in den stillen Mauern des Klosters, lernen wir nun die Schwester im traulichen Gespräch mit ihrer Freundin, der ebenfalls als Novize eingetretenen Marianne, näher kennen. Marianne entdeckt der Freundin, von der sie längere Zeit getrennt war, das traurige Schicksal, das sie hierher geführt habe. Sie ward von einem hochstehenden Manne, unter der Versicherung ewiger Treue, zu geheimer Liebesverbindung vermocht; endlich aber fand sie sich, in höchster Not, von ihm verlassen und sogar verfolgt, denn der Verräter erwies sich ihr zugleich als der mächtigste Mann im Staate, kein geringerer als der jetzige Statthalter des Königs selbst. Isabellas Empörung macht sich in feuriger Weise Luft, und ihre Beruhigung folgt nur aus dem Entschlusse, eine Welt zu verlassen, in welcher so ungeheure Frevel ungestraft verübt werden dürfen. — Als ihr nun Luzio die Kunde vom Schicksal ihres eigenen Bruders bringt, geht ihr Abscheu vor dem Fehltritte des Bruders sofort in helle Entrüstung über die Schändlichkeit des heuchlerischen Statthalters über, welcher den unendlich geringeren Fehler des Bruders, den mindestens kein Verrat befleckte, so grausam zu bestrafen sich anmaßt. Ihre heftige Aufwallung zeigt sie unvorsichtiger Weise Luzio im verführerischsten Lichte; schnell von heftiger Liebe entzündet, dringt dieser in sie, für immer das Kloster zu verlassen und seine Hand anzunehmen. Den Kecken weiß sie sogleich würdevoll in Schranken zu halten, beschließt aber ohne Zögern, sein Geleit nach dem Gerichtshaus zum Statthalter anzunehmen. — Hier bereitet sich nun die Gerichtsszene vor, welche ich durch ein burleskes Verhör verschiedener Verbrecher gegen die Sittlichkeit durch den Sbirrenchef Brighella einleitete. Der Ernst der Situation wird dann desto auffälliger, als die finstere Gestalt Friedrichs durch das tobend eingebrochene Volk, Ruhe gebietend, eintritt, und das Verhör Claudios durch ihn selbst in strenger Form vorgenommen wird. Schon will der Unerbittliche das Urteil aussprechen, als Isabella hinzukommt und vor allem eine einsame Unterredung mit dem Statthalter verlangt. In dieser beherrscht sie

sich, dem gefürchteten und von ihr dennoch verachteten Manne gegenüber, mit edler Mäßigung, indem sie zunächst sich nur an seine Milde und Gnade wendet. Seine Einwürfe steigern ihren Affekt: sie stellt das Vergehen des Bruders in rührendem Lichte dar und bittet um Verzeihung für den so menschlichen und keineswegs unverzeihlichen Fehltritt. Da sie den Eindruck ihrer warmen Schilderung gewahrt, fährt sie immer feuriger fort, sich an die eigenen Gefühle des jetzt so hart sich verschließenden Herzens des Richters zu wenden, welches doch unmöglich von je den gleichen Empfindungen, welche den Bruder hinrissen, gänzlich verschlossen gewesen sein könnte, und dessen eigene Erfahrung sie jetzt zur Mithilfe für ihr angstvolles Gnadengesuch anrufe. Nun ist das Eis dieses Herzens gebrochen: Friedrich, von der Schönheit Isabellas bis in das Tiefste erregt, fühlt sich seiner nicht mehr mächtig; er verspricht Isabella, was sie nur verlange, um den Preis ihrer eigenen Liebe. Kaum ist sie dieser unerwarteten Wirkung inne geworden, als sie, in höchster Empörung über solche unbegreifliche Schändlichkeit, zu Türe und Fenster hinaus das Volk herbeiruft, um vor aller Welt den Heuchler zu entlarven. Schon stürzt alles in Aufruhr in die Gerichtshalle herein, als es Friedrichs verzweifelter Energie gelingt, mit wenigen bedeutungsvollen Weisungen Isabella das unmögliche Gelingen ihres Vorhabens darzutun: er würde kühn ihre Anschuldigung leugnen, seinen Antrag als Mittel der Versuchung angeben, und zweifellos Glauben finden, sobald es sich darum handle, den Vorwurf eines leichtfertigen Liebesantrags zurückzuweisen. Isabella, selbst beschämt und verwirrt, erkennt das Rasende ihres Beginnens und überläßt sich dem Knirschen stummer Verzweiflung. Als nun Friedrich dem Volke von neuem seine höchste Strenge, und dem Verklagten sein Urteil angekündigt, gerät Isabella, durch die schmerzliche Erinnerung an Mariannes Schicksal geleitet, blitzschnell auf den rettenden Ausweg, durch List zu erreichen, was durch offene Gewalt unmöglich erscheint. Hierüber geht ihre Stimmung aus der tiefsten Trauer mit jähem Sprung in ausgelassene Laune über: dem jammernden Bruder, dem bestürzten Freunde, dem ratlosen Volke, wendet sie sich mit der Verheißung des lustigsten Abenteuers zu, das sie allen bereiten werde, da selbst die Karnevals-Lustbarkeiten, welche der Statthalter soeben streng verboten, diesmal mit besonderer Aus-

gelassenheit begangen werden sollten: denn jener gefürchtete Verbieter stelle sich nur zum Schein so grausam, um alle Welt durch seine lustige Teilnahme an allem, was er verboten, desto angenehmer zu überraschen. Alles hält sie für wahnsinnig geworden, und namentlich Friedrich verweist ihr mit leidenschaftlicher Härte ihre unbegreifliche Torheit: wenige Worte ihrerseits genügen jedoch, den Statthalter selbst zum Taumel dahin zu reißen; denn sie verspricht ihm, mit heimlich zutraulichem Flüstern, die Erfüllung aller seiner Wünsche und die Zusendung einer Glück verheißenden Botschaft für die folgende Nacht. — So endet in höchster Aufregung der erste Akt. Welches der so schnell gefaßte Plan der Heldin ist, erfahren wir im Beginn des zweiten, wo sie im Gefängnis des Bruders sich einstellt, um diesen zunächst noch zu prüfen, ob er der Rettung wert sei. Sie entdeckt ihm die schmachvollen Anträge Friedrichs und frägt ihn, ob er um diesen Preis der Unehre seiner Schwester sein verwirktes Leben zu retten begehre? Der höchsten Entrüstung und Opferbereitwilligkeit Claudios folgt, da er nun Abschied für dieses Leben von der Schwester nimmt und er dieser die ergreifendsten Grüße an die hinterlassene trauernde Geliebte aufträgt, endlich die weiche Stimmung, welche den Unglücklichen durch die Wehmut bis zur Schwäche führt. Isabella, die ihm bereits seine Rettung ankündigen wollte, hält bestürzt inne, da sie den Bruder von der Höhe der edelsten Begeisterung bis zum leisen Bekenntnis der ungebrochenen Lebensluft, zur schüchternen Frage, ob der Preis seiner Rettung ihr unerschwinglich schiene, ankommen sieht. Entsetzt fährt sie auf, stößt den Unwürdigen von sich, und kündigt ihm an, daß er nun zu der Schmach seines Todes auch noch ihre volle Verachtung hinnehmen solle. Nachdem sie ihn dem Schließer von neuem übergeben, zeigt sich ihre Haltung im schnellen Wechsel sofort wieder in heiter übermütiger Fassung: sie beschließt zwar den Wankelmütigen durch längere Ungewißheit, in welcher er über sein Schicksal bleiben soll, zu bestrafen, bleibt aber nichtsdestoweniger bei ihrem Vorsatz, die Welt von dem scheußlichsten Heuchler, der ihr je Gesetze vorschreiben wollte, zu befreien. Sie hat Marianne davon benachrichtigt, daß diese bei der Friedrich für die Nacht zugesagten Zusammenkunft die Stelle der treulos begehrten Isabella einnehmen solle, und sendet nun Friedrich die Einladung zu dieser Zusammenkunft

zu, welche, um den Feind noch mehr in das Verderben zu verwickeln, in Maskenvermummung und an einem der von ihm selbst untersagten Belustigungsorte, stattfinden soll. Dem Wildfang Luzio, welchen sie für den kecken Liebesantrag an die Novize ebenfalls zu strafen sich vorgenommen hat, teilt sie Friedrichs Begehren und ihren vorgeblichen notgedrungenen Entschluß, diesem Begehren zu willfahren, in so unbegreiflich leichtgefaßter Weise mit, daß der sonst so Leichtfertige hierüber in das ernstlichste Erstaunen und verzweiflungsvolles Rasen gerät: er schwört, diese unerhörte Schmach, wenn die edle Jungfrau sie ertragen wolle, dennoch seinerseits mit aller Gewalt von ihr abzuwenden, und lieber ganz Palermo in Brand und Aufruhr zu bringen. — Wirklich veranstaltet er, daß alles, was ihm bekannt und befreundet ist, am Abend, wie zur Eröffnung der verbotenen großen Karnevalsprozession, sich am Ausgange des Korso einfinden soll. Als es mit Einbruch der Nacht dort bereits wild und lustig hergeht, findet sich Luzio ein, um durch ein ausgelassenes Karnevalslied, mit dem Schlußrefrain: „wer sich nicht freut bei unsrer Lust, dem stoßt das Messer in die Brust", bis zur offenen blutigen Empörung aufzureizen. Da unter Brighellas Führung eine Bande von Sbirren sich nähert, um die bunte Masse zu zerstreuen, soll das meuterische Vorhaben bereits zur Ausführung kommen; doch verlangt Luzio für jetzt noch nachzugeben und sich in der Nähe zu zerstreuen, da hier zuvor noch der eigentliche Anführer ihrer Unternehmung von ihm gewonnen werden solle: eben hier befindet sich nämlich der Ort, welchen Isabella in ihrem Übermut ihm als denjenigen ihrer vorgeblichen Zusammenkunft mit dem Statthalter verraten hat. Diesem letzteren lauert nun Luzio auf: wirklich erkennt er ihn in einer sorgfältig vermummenden Maske, hält ihn im Wege auf, und da jener gewaltsam sich loswindet, will er ihm mit lautem Ruf und gezogener Waffe nachfolgen, als er, auf der im Gebüsch versteckten Isabella Veranstaltung, selbst aufgehalten und irregeleitet wird. Isabella tritt hervor, freut sich des Gedankens, in diesem Augenblick der verratenen Marianne den treulosen Gatten zurückgeführt zu wissen, und da sie soeben das versprochene Begnadigungspatent des Bruders in der Hand zu halten glaubt, ist sie im Begriff, gutmütig jeder weiteren Rache zu entsagen, als sie, beim Schein einer Fackel die Schrift erbrechend,

zu ihrem Entsetzen den verschärften Hinrichtungsbefehl erkennt, welchen der Zufall dadurch, daß sie die Kunde der Begnadigung ihrem Bruder vorenthalten wollte, vermöge Bestechung des Schließers jetzt in ihre Hand geliefert hat. Nach harten Kämpfen gegen die ihn zerwühlende Leidenschaft der Liebe, hatte Friedrich, seine Ohnmacht gegen diesen Feind seiner Ruhe erkennend, beschlossen, wenn auch als Verbrecher, doch als Ehrenmann zugrunde zu gehen. Eine Stunde an Isabellas Busen, dann der eigene Tod — nach demselben Gesetz, dessen Strenge unwiderruflich Claudios Leben verfallen bleiben soll. Isabella, welche in dieser Handlung nur eine neue Häufung der Schändlichkeiten des Heuchlers erkennt, bricht nach einmal in das Rasen schmerzlichster Verzweiflung aus. Auf ihren Ruf zur sofortigen Empörung gegen den schändlichsten Tyrannen strömt alles Volk in bunter leidenschaftlicher Verwirrung herbei: Luzio, welcher ebenfalls dazu kommt, rät jedoch mit heftiger Bitterkeit dem Volke ab, dem Wüten des Weibes Gehör zu geben, das, wie ihn, gewiß auch sie alle täusche; denn er ist im Wahne ihrer schmachvollsten Untreue. Neue Verwirrung, gesteigerte Verzweiflung Isabellas: plötzlich vom Hintergrunde her burleske Hilferufe Brighellas, welcher, selbst in eine Situation der Eifersucht verwickelt, den verlarvten Statthalter aus Mißverständnis ergriffen hat, und so nun dessen Entdeckung veranlaßt. Friedrich wird entlarvt: die zitternd an seine Seite geschmiegte Marianne erkannt, Staunen, Entrüstung, Jubel greift um sich; die nötigen Erklärungen stellen sich rasch ein; Friedrich begehrt finster vor das Gericht des zurückerwarteten Königs zum Empfang des Todesurteils gestellt zu werden. Der vom jauchzenden Volke aus dem Gefängnis befreite Claudio belehrt ihn, daß das Todesurteil nicht jeder Zeit für Liebesvergehen bestimmt sei: neue Boten melden die unerwartete Ankunft des Königs im Hafen; man beschließt in voller Maskenprozession dem geliebten Fürsten, welcher zu seiner Herzensfreude wohl einsehen werde, wie übel es mit dem finsteren Puritanismus des Deutschen im heißen Sizilien ergehen müsse, freudig huldigend entgegen zu ziehen. Von ihm heißt es: „ihn freuen bunte Feste mehr, als eure traurigen Gesetze". Friedrich, mit seiner neu ihm vermählten Gemahlin Marianne, muß nun den Zug eröffnen; die dem Kloster für immer verlorene Novize folgt mit Luzio als zweites Paar. —"

Diese lebhaften und in vieler Beziehung wohl kühn entworfen zu nennenden Szenen hatte ich in einer nicht unangemessenen Sprache und ziemlich sorgfältigen Versen ausgearbeitet. Die Polizei stieß sich zunächst an dem Titel des Werkes, welcher, wenn ich ihn nicht geändert hätte, Schuld an dem gänzlichen Scheitern meiner Aufführungspläne gewesen wäre. Wir befanden uns in der Woche vor Ostern, und dem Theater waren Aufführungen lustiger oder gar frivoler Stücke in dieser Zeit untersagt. Glücklicher Weise hatte die betreffende Magistratsperson, mit welcher ich hierüber unterhandeln mußte, mit dem Gedichte selbst sich nicht näher eingelassen, und da ich versicherte, daß es nach einem sehr ernsten Shakespeareschen Stücke gearbeitet sei, begnügte man sich mit der Abänderung des unter allen Umständen doch aufregenden Titels, wogegen die Benennung „die Novize von Palermo“ nichts bedenkliches zu haben schien, und im betreff der Inkorrektheit desselben keine weiteren Skrupel aufkamen. — Anders ging es mir kurz darauf in Leipzig, wo ich statt der geopferten „Feen“ mein neues Werk zur Aufführung einzuschieben versuchte. Der Direktor dieses Theaters, den ich dadurch, daß ich seiner eigenen, bei der Oper debütierenden, Tochter die Partie der „Marianne“ zuweisen wollte, schmeichelnd für mein Unternehmen zu gewinnen hoffte, nahm aus der von ihm begriffenen Tendenz des Süjets den nicht viel klingenden Vorwand, meine Arbeit zurückzuweisen. Er behauptete, daß, wenn der Magistrat Leipzigs die Aufführung derselben gestatten würde, woran er aus Hochachtung vor dieser Behörde sehr zweifelte, er als gewissenhafter Vater seiner Tochter doch jedenfalls nicht erlauben würde, darin aufzutreten. —

Von dieser bedenklichen Eigenschaft meines Operntextes hatte ich bei der Magdeburger Aufführung merkwürdiger Weise gar nicht zu leiden, da das Süjet, wie gesagt, der gänzlich unklaren Darstellung wegen, dem Publikum rein unbekannt blieb. Dieser Umstand, und daß somit gar keine Opposition gegen die Tendenz sich gezeigt hatte, ermöglichte daher auch eine zweite Aufführung, gegen welche von keiner Seite her Einspruch erhoben wurde, da sich kein Mensch darum bekümmerte. Wohl fühlend, daß meine Oper keinen Eindruck hervorgebracht und das Publikum in einer gänzlich unentschiedenen Stimmung darüber, was dies alles eigentlich zu sagen gehabt, gelassen hatte, rechnete ich wegen

des Umstandes, daß dies die letzte Vorstellung unseres Opernpersonals war, dennoch auf eine gute, ja große Einnahme, weshalb ich mich denn auch nicht hindern ließ, die sogenannten „vollen“ Preise für den Eintritt zu verlangen. Ob bis zum Beginn der Ouvertüre sich einige Menschen im Saale eingefunden haben würden, kann ich nicht genau ermessen: ungefähr eine Viertelstunde vor dem beabsichtigten Beginn sah ich nur meine Hauswirtin mit ihrem Gemahl, und sehr auffallenderweise einen polnischen Juden im vollen Kostüm in den Sperrsitzen des Parterres. Dem ohngeachtet hoffte ich noch auf Zuwachs, als plötzlich die unerhörtesten Szenen hinter den Kulissen sich ereigneten. Dort stieß nämlich der Gemahl meiner ersten Sängerin (der Darstellerin der „Isabella“) auf den zweiten Tenoristen, einen sehr jungen hübschen Menschen, den Sänger meines „Claudio“, gegen welchen der gekränkte Gatte seit längerer Zeit einen im Verborgenen genährten eifersüchtigen Groll hegte. Es schien, daß der Mann der Sängerin, der mit mir am Bühnenvorhange sich von der Beschaffenheit des Publikums überzeugt hatte, die längst ersehnte Stunde für gekommen hielt, wo er, ohne Schaden für die Theaterunternehmung herbeizuführen, an dem Liebhaber seiner Frau Rache zu üben habe. Claudio ward stark von ihm geschlagen und gestoßen, so daß der Unglückliche mit blutendem Gesicht in die Garderobe entweichen mußte. Isabella erhielt hiervon Kunde, stürzte verzweiflungsvoll ihrem tobenden Gemahl entgegen, und erhielt von diesem so starke Püffe, daß sie darüber in Krämpfe verfiel. Die Verwirrung im Personal kannte bald keine Grenze mehr: für und wider ward Partei genommen, und wenig fehlte, daß es zu einer allgemeinen Schlägerei gekommen wäre, da es schien, daß dieser unglückselige Abend allen geeignet dünkte, schließlich Abrechnung für vermeintliche gegenseitige Beleidigungen zu nehmen. So viel stellte sich heraus, daß das unter dem Liebesverbot des Gatten Isabellas leidende Paar unfähig geworden war, heute aufzutreten. Der Regisseur ward vor den Bühnenvorhang gesandt, um der sonderbar gewählten kleinen Gesellschaft, welche sich im Theatersaale befand, anzukündigen, daß „eingetretener Hindernisse wegen“ die Aufführung der Oper nicht stattfinden könnte. —

Zu einem ferneren Versuche, mein Jugendwerk zu rehabilitieren, kam es nie.

Rienzi

der letzte der Tribunen.

Große tragische Oper in 5 Akten.

(Nach Bulwers gleichnamigem Roman.)

Personen.

Cola Rienzi, päpstlicher Notar.
Irene, seine Schwester.
Steffano Colonna, Haupt der Familie Colonna.
Adriano, sein Sohn.
Paolo Orsini, Haupt der Familie Orsini.
Raimondo, päpstlicher Legat.
Baroncelli, } römische Bürger.
Cecco del Vecchio, }
Ein Friedensbote.

Gesandte der lombardischen Städte, Neapels, Baierns, Böhmens usw. Römische Nobili, Bürger und Bürgerinnen Roms. Friedensboten, Priester und Mönche aller Orden. Römische Trabanten.

Rom um die Mitte des 14. Jahrhunderts.

Erster Akt.

Eine Straße, welche im Hintergrunde durch die Lateran-Kirche begrenzt ist; im Vordergrunde rechts das Haus Rienzis. — Es ist Nacht.

Erste Szene.

(Orsini und mehrere Nobili treten auf.)

Orsini.

Hier ist's! Hier ist's! Frisch auf, ihr Freunde!
Zum Fenster legt die Leiter ein!

(Zwei Nobili legen eine Leiter an Rienzis Haus und steigen durch das geöffnete Fenster in dasselbe ein.)

Das schönste Mädchen Roms ist mein, —
ihr sollt mich loben, ich versteh's.

(Die Nobili schleppen Irene aus dem Hause auf die Straße heraus.)

Irene.

Zu Hilfe! zu Hilfe! o Gott!

Die Nobili.

Ha, welche lustige Entführung
aus des Plebejers Haus! —

Irene.

Barbaren, wagt ihr solche Schmach?

Die Nobili.

Nur nicht gesträubt, du hübsches Kind!
Du siehst, der Freier sind gar viel.

Orsini.

So komm doch, Närrchen, sei nicht bös,
dein Schad' ist's nicht, kennst du mich erst.

Irene.

Wer rettet mich!

Nobili. Orsini.

Haha! sie ist schön! Nur fort ins Gemach!

(Orsini und die Nobili sind im Begriff Irene abzuführen, als ihnen Colonna mit einer Anzahl Begleiter entgegentritt.)

Colonna.

Orsini ist's! — Zieht für Colonna!

Orsini.

Ha! die Colonna! — Zieht für Orsini!

Die Colonna.

Colonna hoch!

Die Orsini.

Orsini hoch!

Colonna.

Nehmt euch das Mädchen!

Orsini.

Haltet sie fest!

(Sie kämpfen. Adriano tritt mit einigen bewaffneten Begleitern auf und mischt sich in den Streit.)

Adriano.

Was für ein Streit? — Auf, für Colonna!
Was seh' ich? Gott, das ist Irene!
Laßt los! Ich schütze dieses Weib!

(Er bricht sich schnell Bahn zu Irene und befreit sie.)

Colonna.

Ha brav, mein Sohn! Sie sei für dich.

Adriano.

Rührt sie nicht an! Mein Blut für sie!

Orsini.

Er spielt fürwahr den Helden gut!
Doch diesmal ist sie noch für mich.

(Er dringt auf Adriano ein, dieser verteidigt Irene.)

Colonna
(zu den Seinigen).
Nun seht nicht zu! Schlagt los!

Die Colonna.
Colonna!
(Erneuerter Kampf. Eine große Anzahl Volkes hat sich um die Streitenden versammelt und sucht dem Kampfe Einhalt zu tun.)

Volk.
Ha! Welcher Lärm! — Laßt ab vom Kampf!

Orsini.
Das fehlte noch!

Colonna.
Schlagt alles nieder!

Volk.
Nieder mit Colonna! Nieder mit Orsini!
(Das Volk greift zu Steinen, Stöcken, Äxten, Hämmern usw. und sucht mit Gewalt die Nobili zu trennen. — Raimondo mit einer Anzahl Begleiter tritt auf.)

Raimondo.
Verweg'ne! Lasset ab vom Streit!
Zur Ruhe ruf' ich, der Legat.

Colonna.
Zur Ruh' mit euch! Geht aus dem Wege,
Und laßt die Straße frei für uns!

Raimondo.
Ha, welche Frechheit!

Orsini.
Les't die Messe!
Macht euch von hinnen!

Raimondo.
Unverschämte!
Ich, der Legat des heil'gen Vaters!

Colonna.
Fort, läst'ger Schwätzer!

Volk.

Hört die Frevler!

Nobili.

Drauf los! Macht Platz, wir greifen an!

(Allgemeiner heftiger Streit. Als Raimondo im gefährlichsten Gedränge ist, tritt Rienzi auf, begleitet von Baroncelli und Cecco del Vecchio. Bei seinem Erscheinen läßt das Volk augenblicklich vom Kampfe ab und macht ihm ehrerbietig Platz, so daß die Nobili allein auf die eine Seite zu stehen kommen.)

Rienzi.

Zur Ruhe! — (zum Volke) Und ihr, habt ihr
Vergessen, was ihr mir geschworen? —
(Zu den Nobili) Ist dies die Achtung vor der Kirche,
die eurem Schutze anvertraut? — — — —

(Rienzis Blick fällt auf die Leiter, welche noch an seinem Hause angelehnt steht. Irene ist an seine Brust geeilt, sogleich scheint er zu verstehen, was vorgefallen; in der heftigsten Aufregung fährt er gegen die Nobili fort.)

Das ist eu'r Handwerk! Daran erkenn' ich euch!
Als zarte Knaben würgt ihr unsre Brüder,
und unsre Schwestern möchtet ihr entehren!
Was bleibt zu den Verbrechen auch noch übrig?
Das alte Rom, die Königin der Welt,
macht ihr zur Räuberhöhle, schändet selbst
die Kirche; Petri Stuhl muß flüchten
zum fernen Avignon; — kein Pilger wagt's,
nach Rom zu zieh'n zum hohen Völkerfeste,
denn ihr belagert, Räubern gleich, die Wege; —
verödet, arm — versiegt das stolze Rom,
und was dem Ärmsten blieb, das raubt ihr ihm,
brecht, Dieben gleich, in seine Läden ein,
entehrt die Weiber, erschlagt die Männer: — —
Blickt um euch denn, und seh't, wo ihr dies treibt!
Seh't, jene Tempel, jene Säulen sagen euch:
es ist das alte, freie, große Rom,
das einst die Welt beherrschte, dessen Bürger
Könige der Könige sich nannten! —
Banditen, ha! sagt mir, gibt es noch Römer?

Volk.

Ha! Rienzi! Rienzi! Hoch Rienzi!

Nobili.

Ha! welche Frechheit! Hört ihr ihn?

Orsini.

Und wir? — Reißt ihm die Zunge aus!

Colonna
(dem Andrange der Nobili wehrend).

O laßt ihn schwatzen! Dummes Zeug!

Orsini.

Plebejer!

Colonna.

Komm morgen in mein Schloß,
Signor Notar, und hol' dir Geld
Für deine schön studierte Rede!

Colonna. Orsini. Nobili.

Haha! den Narren, lacht ihn aus!
Er stammt fürwahr aus edlem Haus.
Verehret ja den großen Herrn,
Er kann zwar nicht, doch möcht er gern'!

Rienzi.

Zurück, ihr Freunde, haltet ein!
Nicht fern wird die Vergeltung sein!

Baroncelli. Cecco. Volk.

Hört ihr den Spott der Frechen an?
Mit einem Streiche sei's getan!

Rienzi
(das Volk zurückhaltend).

Zurück! Gedenket eures Schwures!

Orsini.

Nun denn, so macht dem Spaß ein Ende!
Der Streit ist halb, wir fechten aus.

Colonna.

Nicht in den Straßen vor Plebejern!
am Tagesanbruch vor den Toren.

Orsini.

Ich stelle mich mit voller Schar.

Colonna.

Die Lanzen vor, Mann gegen Mann!

Die Orsini.

Zum Kampfe für Orsini!

Die Colonna.

Zum Kampfe für Colonna!

Die Nobili.

Hinaus, gerüstet zum Kampfe,
Mit Speer und Lanze zu Pferd!
In Frührots neblichem Dampfe
Zieht für {Colonna / Orsini} das Schwert!

Das Volk.

Zum Kampfe zieh'n die Frechen
das übermüt'ge Schwert.
Wann wirst die Schmach du rächen,
Wann schützen unsren Herd?

(Colonna und Orsini, sowie die Nobili verlassen unter dem Rufe: für Colonna! — für Orsini! mit großem Tumult die Bühne.)

Rienzi
(der in Nachdenken versunken war).

Für Rom! — Sie ziehen aus den Toren: —
Nun denn, ich will sie euch verschließen!

Raimondo.

Wann endlich machst du Ernst, Rienzi,
und brichst der Übermüt'gen Macht?

Baroncelli.

Rienzi, wann erscheint der Tag,
den du verheißen und gelobt?

Cecco.

Wann kommt der Friede, das Gesetz,
Der Schutz vor jedem Übermut?

Volk.

Rienzi, sieh', wir halten treu!
O Römer, wann machst du uns frei?

Rienzi
(bei Seite zu Raimondo).

Herr Kardinal, bedenkt, was ihr verlangt!
Kann stets ich auf die heil'ge Kirche bau'n?

Raimondo.

Halt' fest im Aug' das Ziel, und jedes Mittel,
erreichst du jenes sicher, sei geheiligt!

Rienzi.

Wohlan, so mag es sein! Die Nobili
verlassen bald die Stadt: — die Zeit ist da! —
Ihr Freunde, ruhig geh't in eure Häuser,
und rüstet euch, zu beten für die Freiheit!
Doch hört ihr der Trompete Ruf
in langgehalt'nem Klang ertönen,
dann wachet auf, eilt all' herbei,
Freiheit verkünd' ich Romas Söhnen!
Doch würdig, ohne Raserei,
zeig' jeder, daß er Römer sei!
Willkommen nennet so den Tag,
er räche euch und eure Schmach!

Raimondo.

Dem hohen Werke steh' ich bei,
daß es voll Heil und Segen sei!

Baroncelli. Cecco. Volk.

Wir schwören dir Gehorsam treu,
und bald sei Roma wieder frei!
Willkommen sei der hohe Tag,
er räche uns und unsre Schmach!

(Alle trennen sich ruhig und gehen nach verschiedenen Seiten hin ab. Rienzi, Adriano und Irene bleiben allein zurück.)

Zweite Szene.

Rienzi. Adriano. Irene.

Rienzi
(Irenen mit heftiger Aufregung umarmend).
O Schwester, sprich, was dir geschah,
welch' Leid dir Ärmsten angetan?

Irene.
Ich bin gerettet: — Jener war's,
der mich aus ihrer Hand befreit.
(Rienzi betrachtet Adriano, welcher stumm und in sich gekehrt beiseite gestanden hat.)

Rienzi.
Adriano, du! Wie, ein Colonna
beschützt ein Mädchen vor Entehrung?

Adriano.
Mein Blut, mein Leben für die Unschuld!
Rienzi, wie? kennst du mich nicht?
Wer nannte je mich einen Räuber?

Rienzi.
Du weilst, Adriano, ziehest nicht
Hinaus zum Kampfe für Colonna?

Adriano.
Weh' mir, daß ich dein Wort versteh',
erkenne, was du in dir birgst,
daß ich es ahne, wer du bist, —
und doch dein Feind nicht werden kann!

Rienzi.
Ich kannte stets nur edel dich,
du bist kein Gräuel dem Gerechten;
Adriano, darf ich Freund dich nennen?

Adriano.
Rienzi, ha! was hast du vor?

Gewaltig seh' ich dich, — sag' an,
Wozu gebrauchst du die Gewalt?

Rienzi.

Nun denn! Rom mach' ich groß und frei,
aus seinem Schlaf weck' ich es auf, —
und jeden, den im Staub du siehst,
mach' ich zum freien Bürger Roms.

Adriano.

Entsetzlicher! — Durch unser Blut!
Rienzi, wir haben nichts gemein! . . . .
(Er will sich entfernen; sein Blick fällt auf Irene; er hält an.)
Und kann ich geh'n? Kann ich bezwingen dieses Herz? —
Weh' mir, daß mich Entsetzen drängt,
und doch — ich nie sie fliehen kann!

Rienzi.

Adriano! Hör' mich! Noch ein Wort!
Nicht zum Verderben deines Standes
ersann mein Geist den kühnen Plan;
nur das Gesetz will ich erschaffen,
dem Volke wie Edle untertan:
kannst du mich tadeln, wenn aus Räubern
zu wahrhaft Edlen ich euch mache,
zu Schützern und zu festen Säulen
des Staates und der guten Sache?

Adriano.

Ich bin der erste, das Gesetz
getreu zu üben und zu schirmen;
doch an das Ziel der stolzen Wünsche
gelangst du nur durch blut'ge Bahn,
durch eines feigen Pöbels Wut,
durch meiner Brüder, meines Vaters Blut!

Rienzi
(heftig).

Unsel'ger! Blut! Mahne mich nicht an Blut!
Einst sah ich's fließen, — noch ist's nicht gerächt.
Wer war es, der einst meinen armen Bruder,
den holden Knaben, als am Tiberstrande

Voll Unschuld er Irenen Kränze wand, —
wer war's, der ihn aus rohem Mißverstand
erschlug? Wer war's, den ich für diesen Mord
vergebens um Gerechtigkeit anrief?

Adriano.

Ha, Schande! Es war ein Colonna!

Rienzi.

Ha, ein Colonna! Was tat der arme Knabe
dem edlen, dem patrizischen Colonna? —
Blut? Ja, Adriano di Colonna,
ich tauchte diese Hand tief in das Blut,
das aus dem Herzen meines Bruders quoll,
und schwur einen Eid! — Weh' dem,
der ein verwandtes Blut zu rächen hat!

Adriano.

Rienzi, du bist fürchterlich!
Was kann ich tun, die Schmach zu sühnen?

Rienzi
(sich schnell fassend).

Sei mein, Adriano! Sei ein Römer!

Adriano
(begeistert).

Ein Römer? Laß mich ein Römer sein!
Noch schlägt in dieser Brust
ein freies Römerherz,
es fühlt der Größe Lust,
der Schmach gewalt'gen Schmerz.
Zu sühnen alle Schande,
weih' ich mein Leben dir!
Im freien Römerlande
winkt Glück und Liebe mir.

Irene.

Noch schlägt in seiner Brust
ein freies Römerherz;
vor solcher Wonne Lust
Verschwindet jeder Schmerz.

Mit hoher Liebe Bande
zieht es mich hin zu dir!
Im freien Römerlande
winkt Glück und Liebe mir.

Rienzi.

Noch schlägt in seiner Brust
ein freies Römerherz,
es fühlt der Größe Lust,
der Schmach gewalt'gen Schmerz.
Wer trüge länger Schande?
Das Volk erheben wir!
Wenn frei der Römer Bande,
lohnt Ruhm und Größe dir!

Die Stunde naht, mich ruft mein hohes Amt.
Adriano, dir vertraue ich die Schwester; —
du rettetest von Schmach und Schande sie, —
so schütze sie noch jetzt! Dies ein Beweis,
daß ich für edel, frei und groß dich halte.
Bald seht ihr mich, das Werk naht der Vollendung!

(Er geht nach dem Hintergrunde ab.)

Dritte Szene.

Adriano. Irene.

Adriano.

Er geht und läßt dich meinem Schutz;
o Holde, sprich, vertraust du mir?

Irene.

Held meiner Ehre, meines Lebens!
Mein höchstes Gut vertrau' ich dir.

Adriano.

Wohl weißt du, daß ich ein Colonna,
und flieh'st mich nicht, deß' ganzer Stamm
ein Gräuel dir und deinem Bruder?

Irene.

O, warum nennst du dein Geschlecht?
Mir graut vor dir, vor meinem Retter,
gedenke jener Stolzen ich,
die nie verzeih'n, daß du vor Schande
ein Bürgermädchen rettetest.

Adriano.

Ach, mahne jetzt nicht an den Jammer,
der schrecklich uns und Rom bedroht!
Dein Bruder, — welch' ein Geist! Doch ach!
Ich sehe ihn zugrunde geh'n.
Der Pöbel selbst wird ihn verraten,
ihn zücht'gen wird der Nobili, —
und du, Irene! Was dein Los?
Doch ha! Dein Unglück sei mir Losung!
Und jede Bande schwinde hin!
Für dich mein Leben und mein Gut!

Irene.

Und wenn ich glücklich bin?

Adriano.

O schweige!
Vor deinem Glücke zitt're ich!
Es komme Nacht und Tod, —
und dein bin ich auf ewig!
Ja, eine Welt voll Leiden
versüßt dein holder Blick;
von ihr mir dir zu scheiden
ist göttliches Geschick.
Bräch' auch die Welt zusammen,
riss' jeder Hoffnung Band,
du läßt sie neu erstehen,
du wirst mir Vaterland.

Irene.

Ja, eine Welt voll Leiden
versüßt der Liebe Glück;

von ihr mit dir zu scheiden
ist göttliches Geschick.
Bräch' auch die Welt zusammen,
riss' jeder Hoffnung Band,
der Liebe Regionen
beu'n uns ein Vaterland.

(Trompeten. Die Colonna ziehen gewaffnet über die Straße.)

Irene.

Ihr Heil'gen! Welche Schreckenstöne!

Adriano.

Mir wohlbekannt: Colonnas Scharen.

Irene
(nach ihrem Hause fliehend).

Weh' mir! Sie suchen neue Beute!

Adriano.

O bleib'! Ich stehe dir zur Seite.

(Die Orsini ziehen ebenfalls gewaffnet über die Straße.)

Adriano.

Das sind Orsinis Räuberscharen;
die Übermütgen zieh'n zum Kampfe,
sie kennen Mord und Schandtat nur! —
Ich schaudre'! Welche Schreckensahnung,
welch' düst'res Grau'n durchbebt die Brust! —
Doch seid willkommen, Schreck und Tod!
Ihr heißet meine Liebe mich bewähren! —

Beide
(umfangen sich leidenschaftlich).

Bräch' auch die Welt zusammen,
riss' jeder Hoffnung Band,
der Liebe Regionen
beu'n uns ein Vaterland.

(Sie verbleiben in stummer Umarmung. Aus weiter Ferne vernimmt man den langgehaltenen Ton einer Trompete. Nach einer Pause wiederholt sich derselbe Ton etwas näher. Irene fährt aus der Umarmung auf.)

Irene.

Was für ein Klang?

Adriano.

Wie schauerlich!

(Der Trompeter läßt sich noch näher vernehmen.)

Was hat das zu bedeuten?
Das ist kein Kriegsruf der Colonna.

(Sie treten bei Seite.)

Vierte Szene.

(Ein Trompeter betritt die Bühne und bläst einen langgehaltenen Ton. Aus allen Straßen und Häusern bricht das Volk in der freudigsten Aufregung hervor.)

Chor des Volkes.

Gegrüßt, gegrüßt sei, hoher Tag!
Die Stunde naht! Vorbei die Schmach!

(Der Tag ist angebrochen, der Lateran erglüht im vollsten Morgenrot. Die Orgel beginnt; das Volk stellt bei ihrem Klang sogleich das Toben ein und sinkt auf die Knie, so daß der ganze Platz bis zur Kirche hin mit Knienden bedeckt ist. Aus dem Lateran, dessen Pforten noch verschlossen sind, hört man folgenden Gesang.)

Gesang im Lateran.

Erwacht, ihr Schläfer nah' und fern,
und hört die frohe Botschaft an:
daß Romas schmacherlosch'ner Stern
vom Himmel neues Licht gewann!
Seht, wie er strahlt und sonnengleich
in ferne Nachwelt siegend bricht!
Zur Nacht sinkt Schmach so totenbleich,
zum Wonnetag steigt Freiheitslicht!

(Die Pforten des Laterans springen auf. Die Kirche ist erfüllt von Priestern und Mönchen aller Orden. — Rienzi erscheint in voller Rüstung und entblößten Hauptes; an seiner Seite Raimondo und die ersten des Volkes in festlicher Tracht. Bei Rienzis Anblick erhebt sich das Volk und begrüßt ihn im ausgelassensten Enthusiasmus.)

Volk.

Rienzi! Ha, Rienzi! Hoch!
Der Retter naht; vorbei die Schmach!

Rienzi

(auf die große Treppe vortretend.)

Erstehe, hohe Roma, neu!
Sei frei! Sei jeder Römer frei!

Volk.

Frei Roma! Jeder Römer frei!

Rienzi.

Die Freiheit Roms sei das Gesetz,
ihm untertan sei jeder Römer;
bestraft sei streng Gewalt und Raub
und jeder Räuber Romas Feind.
Verschlossen sei, wie jetzt es ist,
den Übermüt'gen Romas Tor;
willkommen sei, wer Frieden bringt,
wer dem Gesetz Gehorsam schwört.
Die Feinde treffe euer Grimm,
vernichtet sei der Räuber Schar,
daß froh und frei der Pilger zieh',
geschützt der Hirt der Herde folg'! —
So schwört, zu schirmen das Gesetz,
schwört freier Römer heil'gen Schwur!

Volk.

Befreier, Retter, hoher Held!
Rienzi, höre unsern Schwur!
Wir schwören dir, so groß und frei
soll Roma sein, wie Roma war;
vor Niedrigkeit und Tyrannei
sie unser letztes Blut bewahr'!
Schmach und Verderben schwören wir
dem Frevler an der Römer Ehr'!
Ein neues Volk erstehe dir,
wie seine Ahnen groß und hehr.

(Cecco und Baroncelli treten aus dem Volke hervor und beraten sich mit einzelnen; Cecco erhält von diesen den Auftrag zu sprechen.)

Cecco
(zum Volk).

Ihr Römer sprecht! Nun, da wir frei,
wer war's, der euch dazu gemacht?
Wer war's, der jeden unter euch belehrte,
Was Roma sei, und was es war?
Geschaffen hat er uns zum Volk;
drum hört mich an, und stimmt mir bei:
es sei sein Volk, und König er!

Das Volk
(in wildem Enthusiasmus).

Rienzi Heil! Der Römer König, Heil!

Adriano
(bei Seite, im Vordergrunde).
Unglücklicher! Wie? Sollt' er's wagen?
(Es herrscht große Aufregung, die sich, sobald Rienzi beginnt, schnell legt.)

Rienzi
(heftig unter das Volk tretend).
Nicht also! Frei wollt' ich euch haben! —
Der ganzen Welt gehöre Rom,
Gesetze gebe ein Senat.
Doch wählet ihr zum Schützer mich
der Rechte, die dem Volk erkannt,
so blickt auf eure Ahnen hin,
und nennt mich euren Volkstribun.

Das Volk
(mit Rührung und in würdiger Haltung).
Rienzi Heil!
Heil dir, Volkstribun!
Hort unsrer Freiheit!

Raimondo.
Des heil'gen Vaters Segen ruht
auf dir, Tribun und Friedensheld!

Irene.
Heil dir, Rienzi! Ruhmreicher Bruder!

Adriano.
Und aller Segen folge dir!

Rienzi.
Ihr Römer! Nun, so schwöre ich
zu schützen euch und euer Recht.
Lang' blühe Romas neu Geschlecht!

Das Volk.
Befreier! Retter! Hoher Held!
Dir huldigt freier Römer Schwur. —

Allgemeiner Chor.
Wir schwören dir, so groß und frei
soll Roma sein, wie Roma war;

vor Niedrigkeit und Tyrannei
sie unser letztes Blut bewahr'!
Schmach und Verderben schwören wir
dem Frevler an der Römer Ehr'!
Ein neues Volk erstehe dir,
wie seine Ahnen groß und hehr.

Ende des ersten Aktes.

Zweiter Akt.

(Ein großer Saal im Kapitol. Im Hintergrund ein weites offenes Portal, zu welchem von außen eine breite Treppe hinaufführt und durch welches man eine weite Aussicht auf die höheren Punkte der Stadt Rom hat. Als der Vorhang aufgezogen ist, hört man den Gesang der Friedensboten wie aus den Straßen sich nähernd. Gegen das Ende des Gesanges tritt der Zug der Friedensboten durch das Portal auf. Die Friedensboten bestehen aus Jünglingen von den besten römischen Familien: sie sind halb antik in weiß seidene Gewänder gekleidet, tragen Kränze im Haar und silberne Stäbe in der Hand.)

Erste Szene.

Gesang der Friedensboten.

Ihr Römer, hört die Kunde
des holden Friedens an!
Auf Romas heil'gem Grunde
wallt freudig jede Bahn!
In düst're Felsenschluchten
drang gold'ner Sonne Schein;
in Meeres sich'ren Buchten
Zieht froh die Segel ein!
Denn Friede ist gekommen,
der Freiheit Licht gewonnen!
Jauchzet, ihr Täler!
Frohlockt, ihr Berge!

(Rienzi tritt auf; er erscheint als Tribun, in phantastische und pomphafte Gewänder gekleidet. Ihm folgen die Senatoren, unter denen sich Baroncelli und Cecco befinden.)

Rienzi.

Du, Friedensbote, sage an,
hast deine Sendung du vollbracht? —
Zogst du durchs ganze Römerland,
Bringst Frieden du und Segen uns?

Ein Friedensbote.

Ich sah die Städte, sah das Land,
ich zog entlang des Meeres Strand;
so weit das Land der Römer reicht,
Trug mich mein Fuß beschwingt und leicht:
und Frieden fand ich überall,
froh tönt des Jubels Widerhall;
frei treibt der Hirt die Herde hin,
reicht prangt der Felder Fruchtgewinn.
Der Burgen Wälle stürzen ein,
denn frei will jeder Römer sein.

Rienzi
(freudig ergriffen auf die Knie sinkend).

Dir Preis und deiner hohen Macht!
Durch dich, mein Gott, hab' ich's vollbracht!

Die Senatoren.

Dir alles Glück verdanken wir,
Dem größten Römer, Ehre dir!

Rienzi.

Geht, Friedensboten, ziehet denn
durch alle Straßen Romas hin, —
bringt jedem Römer eure Kunde.

Die Friedensboten.

Ihr Römer, hört die Kunde usw.

(Die Friedensboten verlassen während ihres Gesanges die Bühne indem sie sich durch das große Portal entfernen. Der Gesang verhallt in der Ferne. Rienzi verbleibt in betender Stellung; die Senatoren betrachten ihn voll Rührung.— Colonna, Orsini und die Nobili treten auf. Sie grüßen Rienzi mit stolzer Unterwürfigkeit.)

Colonna.

Rienzi, nimm des Friedens Gruß!

Rienzi.

Heil euch! — Was fehlt noch Rom an seinem Glücke,
da seine mächt'gen stolzen Feinde jetzt
zurückgekehrt und Treue ihm geschworen!

Colonna.

Rienzi, ich bewund're dich;
zwar sucht' ich diese Größe nie in dir, —
doch sei es drum! — ich will sie anerkennen.

Rienzi.

Des Friedens, des Gesetzes Größe nur,
nicht meine sollt ihr anerkennen!
Vergeßt es nie, daß dieser Preis es war,
um den wir kämpften, — daß diese Tore sich
euch öffneten, nur da ihr Treu' ihm schwurt, —
daß ihr ihm untertan sein sollt
wie der geringste der Plebejer.
Die Mauern eurer Schlösser sah't ihr fallen,
durch die ihr Rom zum Räuberlager machtet:
weh' euch, wenn ihr drum Groll noch nährt,
wenn euer Herz der neue Tag noch nicht
erwärmt! Weh' euch beim kleinsten Übertritt!
Denn ich vor allen schütze das Gesetz —
ich, der Tribun. — Ihr Herrn und Edlen, ich
erwarte euch zum Fest in diesen Sälen!

(Er grüßt die Nobili mit freundlicher Herablassung und entfernt sich mit den Senatoren.)

Zweite Szene.

Orsini. Colonna. Nobili.

Orsini.

Colonna, hörtest du das freche Wort?
Sind wir verdammt, zu dulden solche Schmach?

Colonna.

Ha, wie ich knirsche! Der Plebejer, er,
den ich zum Spott an meiner Tafel hielt!

Orsini.

Was ist zu tun? Wir sind besiegt.
Und dieser Pöbel, den mit Füßen wir
getreten, wie verwandelte er sich!
Die Masse ist bewaffnet, Mut und Begeist'rung
In jedem der Plebejer.

Colonna.

Der Pöbel, pah!
Rienzi ist's, der ihn zu Rittern macht; —
nimm ihm Rienzi, und er ist, was er war.
(Die Nobili schließen einen engern Kreis um Orsini und Colonna.)

Orsini
(heimlich).

So wäre denn auf ihn allein
der Streich zu führen, der uns frommt?

Colonna
(ebenso).

Er ist der Götze dieses Volks,
das er durch Trug verzaubert hält.

Orsini.

Doch für Gewalt und off'ne Tat
sind wir zu schwach, vermögen nichts.

Colonna.

Was bleibt uns übrig? Tötet ihn
inmitten dieser Narrenbrut, —
hin ist die Pracht und uns der Preis!

Orsini.

Ha, du sprichst wahr! Und diesen Stoß —
wer führt ihn sich'rer wohl als ich?
Heut' ist das Fest in diesen Sälen,
schließt euch um mich, ich fehle nie!

Colonna.

Vierhundert Lanzen, denen er
die Stadt verschloß, bring' ich herein,
besetze schnell das Kapitol,
und Rom gehört von neuem uns.

Nobili
(heftig auffahrend).

So sei's!

(Adriano ist aufgetreten und hat sich unbemerkt unter die Gruppe der Nobili gemischt. Er tritt hervor.)

Adriano.

Ha, Meuchelmörder! Sprecht,
was habt ihr vor? Was brütet ihr?

Orsini
(erschrocken).

Colonna, sprich! Sind wir verraten?

Colonna
(mißt Adriano mit strengem Blick).

Wer bist du? Sag', bist du mein Sohn?
Ha, oder bist du mein Verräter?

Adriano.

Des ritterlichen Vaters Sohn,
der Ehre bis ins Alter liebte,
der fremd war jeder Bubentat,
Orsinis Feind und seiner Rotte.

Orsini.

Verräter, frecher Knabe, du!

Colonna.

Lehrt solches Wort dich der Tribun?
Weh' dir, erkenne ich für wahr,
wie ich sie ahne, deine Schmach!

Adriano.

Bist du noch immer blind, mein Vater?

Colonna.

Ha, schweig'! Du bist in seinen Händen,
und zum Verräter am eig'nen Vater
benützt dich der Tribun! — Fluch ihm!
Erschienen sei sein letzter Tag!

Adriano.

O Gott! so hört' ich wirklich wahr?
Ihr brütet finstern Meuchelmord?

Laßt euch beschwören und beschimpft
nicht so die Namen, schon genug
befleckt durch Raubtat und Gewalt!

Orsini.

Hört den Treulosen! — Wie, Colonna!
Du züchtigst deinen Knaben nicht?

Colonna

(hart zu Adriano gewendet).

So wisse! Heut' in diesen Sälen,
stirbt der Tribun von unsrer Hand. —
Du weißt's, Verworfner! Geh' denn hin,
verrate ihm mich, deinen Vater!

Adriano.

Entsetzlich! Ha, mein Schreckenslos!
O hör' der Ehre Hochgebot!
Hör' deines Sohnes Flehen an!
Sieh' mich in meiner Todesnot!
Verzweiflung faßt mich Ärmsten an!

Orsini und Nobili.

So sei's! Geschworen ist ihm Tod;
für unsre Schmach sei es getan! —
In diesen Hallen, blutigrot,
soll enden des Plebejers Bahn.

Colonna.

So sei's! Geschworen ist ihm Tod;
für unsre Schmach sei es getan! —
Flieh' meinen Fluch, der dich bedroht:
den Vatermörder trifft er an!

(Colonna stößt Adriano heftig von sich; er und die übrigen Nobili entfernen sich.)

Adriano

(nach einer Pause).

Ich will denn ein Verräter sein:
Irenens Bruder, Rienzi, lebe!

(Er will abgehen und hält entsetzt an.)

Verräter! Ha, was willst du denn?
Mein Vater . . . er? Sein graues Haupt
dem Henkerbeil . .! Ha, nimmermehr!
Ihr Heil'gen, schützt vor Wahnsinn mich! (Ab.)

Dritte Szene.

(Zum Portal herein nahen festliche Züge der römischen Bürgerschaften und der Nobili.)

Chor.

Erschallet, Feierklänge!
Stimmt Jubellieder an!
Ihn ehren die Gesänge,
der Freiheit uns gewann!

(Rienzi tritt mit Irene und den Senatoren auf. Liktoren schreiten ihm voran. Allgemeine Begrüßungen.)

Rienzi.

Seid mir gegrüßt, ihr Römer all'!
Ha, welch' ein Anblick beut sich dar,
vereint, geschmückt zum Friedensfest! —
Der Friede hoch! Lang' blühe Rom!

Chor.

Der Friede hoch! Lang blühe Rom!

Baroncelli

(mit dem Stab als Prätor).

Es nahen die Gesandten sich,
von nah' und fern dir zugesandt!

(Von Baroncelli eingeführt, ziehen die Gesandten der Lombarden-Städte, Neapels, Böhmens, Bayerns und Ungarns mit festlichem Gefolge von Herolden auf; sie überreichen einzeln an Rienzi Schreiben.)

Rienzi

(zu den Gesandten).

Im Namen Roms seid mir gegrüßt!
Nie ende Neid den schönen Bund! —
Ja, Gott, der Wunder schuf durch mich,
verlangt, nicht jetzt schon still zu steh'n.
So wißt, — nicht Rom allein sei frei:
nein! Ganz Italien sei frei!
Heil dem ital'schen Bunde!

Allgemeiner Chor

Heil dem ital'schen Bunde!

Rienzi

(in immer wachsender Begeisterung).

Und weiter noch treibt Gott mich an:
im Namen dieses Volks von Rom,

und kraft der mir verlieh'nen Macht,
lad' ich die Fürsten Deutschlands vor,
bevor ein Kaiser sei gewählt,
sein Recht den Römern darzutun,
mit dem er König Roms sich nennt.
Rom selbst erwähle ihn sofort,
denn Rom ist frei und blühe lang'!

(Allgemeine große Sensation; betroffene Bewegung der Gesandten Böhmens und Bayerns.)

Orsini
(heimlich zu Colonna).

Der Übermüt'ge! Ist er toll?

Colonna
(heimlich zu Orsini).

Ha, fast erspart er dir den Stoß!

Rienzi.

Herold! Beginne denn das Fest!

(Ein Herold tritt vor und ordnet die Vorkehrungen zu einer pantomimischen Darstellung an. Adriano drängt sich nahe zu Rienzi.)

Adriano
(heimlich zu Rienzi).

Rienzi, sei auf deiner Hut!

Rienzi
(heimlich zu Adriano).

Droht mir Verrat?

Adriano.

Schütz' dich! nichts weiter!

Rienzi.

Verrat? Von wem als diesen Edlen?

Adriano.

Nur meine Ahnung!

Rienzi.

Fürchte nichts!
Ein Panzerhemd deckt meine Brust.

(Er entfernt Baroncelli mit einem heimlichen Auftrage.)

Ein Herold.

Ihr Römer, es beginnt das Fest:
ein hohes Schauspiel stellt sich dar.

Erfahrt, wie einst Lucretias Tod,
durch Brutus' Heldentat gerächt,
Tarquinius' Tyrannei vertrieb
und Romas Söhnen Freiheit gab.

Pantomime.

Es treten auf: Collatinus, Brutus und junge Römer; Lucretia, Virginia und Lucretias Frauen. — Collatinus zu Lucretia: er müsse sie verlassen; der König Tarquinius habe ihn zu einem Feste geladen, zu dem ihn seine Freunde begleiten würden. Lucretia ängstlich: — er solle sie nicht verlassen, ihr bange in seiner Abwesenheit. Collatinus: — er müsse der Einladung Folge leisten, denn es gelte, den Tyrannen in Sicherheit zu wiegen, um ihn desto gewisser zu verderben. Lucretia: sie beschwöre ihn, nur heute sie nicht zu verlassen; sie werde von den fürchterlichsten Ahnungen gequält, die durch gräßliche Träume der vorigen Nacht in ihr hervorgerufen worden seien. Collatinus beruhigt sie: — sie sei wohl krank? Sie bedürfe Ruhe und Zerstreuung. Er befiehlt Virginia und den Jungfrauen, Lucretia treu zu bewachen und sie durch muntere Spiele zu zerstreuen. Er nimmt zärtlich Abschied von Lucretia, sie umarmt ihn heftig. Er entfernt sich mit seinen Freunden; Lucretia läßt sich schwermütig auf ein Ruhebett nieder. Virginia naht sich Lucretia mit Teilnahme und richtet an sie die Frage, ob sie ihr und den Jungfrauen nicht erlauben wolle, sie durch Spiel und Tanz aufzuheitern. Lucretia willigt ein. Einige der Frauen ergreifen Harfen, die andern ordnen sich zu einem Tanze.

Tarquinius hat die Frauen belauscht; auf sein Geheiß brechen Bewaffnete hervor und bemächtigen sich nach heftigem Widerstreben der Frauen, die sie mit sich fortschleppen. — Lucretia ist vor Schreck hingesunken. Tarquinius ist mit ihr allein, er betrachtet sie voll ungestümen Verlangens und sucht sich der Hingesunkenen zu bemächtigen. — Lucretia erwacht aus ihrer Betäubung: sie begreift schnell das Schreckliche ihrer Lage und sucht zu entfliehen. Tarquinius hält sie zurück; sie sucht ihn abzuwehren. Sie ringen eine Zeitlang: oft macht sie sich los und sucht nach verschiedenen Seiten hin zu entfliehen. Sie sucht durch bittende Gebärden ihn von sich abzuhalten. Ihrer Bitten nicht achtend, sucht er sie zu umfassen. Sie ringen abermals. In der Verzweiflung senkt sie sich vor ihm auf die Knie und beschwört ihn flehentlich, ihrer Ehre zu schonen. Tarquinius hebt sie auf und kniet selbst vor ihr nieder. Er bittet sie, nicht länger seinem Verlangen zuwider zu sein; ihre Schönheit flöße ihm eine zu große Glut ein, als daß er sie nicht gelöscht sehen sollte. Sie solle bedenken, wer er sei: der Beherrscher der Römer, der über alle und auch über sie zu gebieten habe. Lucrecia stößt ihn mit Abscheu und Verachtung von sich. Dies reizt seine Wut; mit roher Gewalt sucht er sich ihrer zu bemächtigen. Sie wehrt sich auf das Verzweifeltste. Ihre Kräfte scheinen endlich zu erliegen. Er erfaßt sie und schleppt sie nach dem Ruhebett. Plötzlich stößt sie ihn auf's neue gewaltsam von sich; sie hat ihm sein Schwert entrissen und droht sich zu durchbohren, wenn er nicht von ihr ablasse. Er dringt demohngeachtet auf sie ein und sucht ihr das Schwert wieder zu entreißen. Sie wehrt ihn ab und stößt sich das Schwert mit triumphierender Miene in die Brust. Sie sinkt tot nieder. Tarquinius steht, auf das Äußerste bestürzt, regungslos da. Seine Bewaffneten nahen sich und überbringen die Nachricht, daß Collatinus, von einer starken Anzahl seiner Freunde begleitet, zurückkehrt; sie ermahnen ihn zur Flucht; er folgt ihnen.

Collatinus, Brutus, Virginia und die Freunde des Collatinus treten auf. Virginia hatte sich den Bewaffneten des Tarquinius entwunden, war zu Collatinus geeilt und hat ihn von allen benachrichtigt, was in seiner Abwesenheit vorgefallen. Sie erblicken die Leiche, Collatinus wirft sich mit heftigem Schmerze über sie hin. Alle stehen vom tiefsten Entsetzen ergriffen. Brutus ermannt sich zuerst; er richtet Collatinus auf und ergreift das Schwert, mit dem Lucretia sich durchbohrt. Mit heroischer Gebärde, über welche die anderen erstaunen, hebt Brutus mit beiden Händen das Schwert gen Himmel und schwört so Untergang dem Tyrannen. Er hält den Übrigen das Schwert hin und fordert sie auf, denselben Schwur zu leisten. Alle durch Brutus' Beispiel hingerissen, schwören auf das Schwert Bestrafung der Tyrannei. Brutus fordert sie zur schnellen Erfüllung ihres Schwures auf; sie sind entschlossen, sogleich das Äußerste zu wagen. Sie entblößen ihre Schwerter, heben Lucretias Leiche auf und eilen davon.

Tarquinius tritt auf, von Bewaffneten begleitet. Er ist auf der Flucht, sein Schritt ist matt und schwankend. Voll Wut und Entsetzen blickt er hinter sich zurück. Seine Begleiter fordern ihn auf, zu fliehen. Es wirft sich in rasender Verzweiflung nieder und verschmäht es, zu fliehen. Endlich bewegen ihn seine Freunde, ihnen zu folgen. Er blickt noch einmal zurück; mit einer Gebärde, als sei nun alles verloren, wirft er sein Diadem von sich und entflieht mit seinen Begleitern. Brutus, Collatinus und die Scharen der römischen Jugend, alle in Waffen, gelangen, Tarquinius verfolgend, auf die Bühne. Brutus hält sie von der weiteren Verfolgung zurück: der Sieg sei entschieden, der Schwur erfüllt, der Tyrann vernichtet und Rom frei. Brutus fordert auf, die Waffen abzulegen und sich mit friedlichen Oliven zu schmücken, denn Friede und Freiheit soll herrschen. Die Waffen sollen sie aber stets in Bereitschaft halten, um Friede und Freiheit gegen jeden neuen Tyrannen zu schützen. Alle, in der einen Hand das Schwert, in der andern den Kranz, schwören, mit jenem diesen zu verteidigen. —

Waffentanz.

Trompeten ertönen. Ein Zug Ritter in mittelalterlicher Tracht, Römer aus der Zeit Rienzis vorstellend, erscheint. Die Antik gekleideten Römer, die ihre Waffen bereits abgelegt haben, werden von Brutus ermahnt, sich gegen neue Tyrannen zu verteidigen. Sie werden von den Rittern herausgefordert, ergreifen die Waffen und beginnen den Kampf. Die alten Römer bilden mit ihren Schilden eine Testudo, auf welche ihre vorzüglichsten Helden, Brutus voran, steigen und von da herab die Ritter siegreich bekämpfen. Der Sieg ist entschieden: die Ritter unterliegen. Die Friedensgöttin erscheint, ihr folgen Jungfrauen, von welchen die einen antik, die andern mittelalterlich gekleidet sind. Die Friedensgöttin versöhnt die alten mit den neuen Römern. Auf ihr Geheiß schmücken die mittelalterlich gekleideten Jungfrauen die alten, die antik gekleideten die neuen Römer mit Friedenskränzen und gesellen sich ihnen zu, so daß bei dem folgenden Festreigen die Paare jedesmal aus einem antik gekleideten Manne und einem mittelalterlich gekleideten Mädchen, und so umgekehrt, zusammengestellt sind. Festlicher Reigen, die Vereinigung des alten und neuen Roms versinnlichend. Die Friedensgöttin verwandelt sich in die Schutzgöttin Roms. Die neuen römischen Fahnen, blau und weiß, mit silbernen Sternen, werden entfaltet, von der Schutzgöttin eingeweiht und von den Zuschauern enthusiastisch begrüßt.

(Orsini hat sich mit einigen Nobili immer näher an Rienzi gedrängt; als die Blicke aller auf die Gruppe gerichtet sind, führt er auf Rienzi einen Dolchstoß. — Baroncelli hat mit Rienzis Trabanten in einem Momente den Saal besetzt. Die Nobili sind überwältigt.)

Chor des Volkes.

Rienzi! Auf! Schützt den Tribun!

Rienzi

(zu den Nobili).

Ihr staunt? Begreift nicht das Mißlingen
der wohlberechnet schönen Tat?

(Er streift sein Gewand von der Brust zurück und deutet auf ein darunter verborgenes Panzerhemd.)

So seht denn, wie ich mich gewahrt
vor eurer Liebe — Meuchelmord!
Er galt nicht mir, — nein! er galt Rom,
galt seiner Freiheit, seinem Gesetz!
Sie ekelte dies hohe Fest,
das Romas Erstehung feierte!
Viel edler ist ein Meuchelmord
an dem, der Roma neu erschuf! —

Ihr Römer, zu Ende sind die Feste,
und das Gericht beginne!
(In düstrem Schweigen entfernt sich das Volk; die Nobili von Trabanten bewacht, die Senatoren, Rienzi, Baroncelli und Cecco mit den Liktoren bleiben zurück.)

Rienzi.
Ihr saht, Signori, das Verbrechen,
vor euren Augen ward's verübt.

Baroncelli.
Noch mehr! Colonnas Lanzenvolk
durchbrach das Tor, und suchte jetzt
in Eil' das Kapitol zu nehmen,
das deine Vorsicht schon besetzt.

Rienzi.
Ihr Edlen, leugnet ihr?

Colonna.
Wer leugnet?
Zeig' deinen Mut, nimm uns das Haupt: —
auch deine Stunde ist nicht fern!

Rienzi
(sich abwendend).
Was willst du, düst're Mahnung, mir?
(sich schnell fassend)
So richtet sie nach dem Gesetz!

Cecco.
Und das Gesetz spricht: Tod durchs Beil!

Rienzi.
Nun denn, bereitet sie zum Tode! —
(Die Nobili werden von den Senatoren, den Trabanten und den Liktoren in den hintern Teil des Saales geführt, vor welchem ein roter Vorhang zusammengezogen wird, so daß Rienzi allein bleibt.)

Rienzi.
Mein armer Bruder! Nicht durch mich,
durch Roma selbst wirst du gerächt.
(Adriano und Irene stürzen atemlos herein.)

Adriano.
Dem Himmel Dank! — Er ist allein. —
Rienzi, gib mir meinen Vater!

Irene.

Sein Vater! sprich, was ist sein Los?

Rienzi.

Des Hochverräters Los: — Der Tod!

Adriano.

Ha, nimmermehr! Bedenk', Tribun,
ich warnte dich, verriet den Vater! —
Machst du zu seinem Mörder mich?

Rienzi.

Bedenke, daß du Römer bist,
Und nicht des Hochverräters Sohn!

Adriano.

Willst du die Bande der Natur
aufopfern deiner Freiheit Prunk?
O, Fluch dann ihr, Fluch dir, Tribun!

Rienzi.

Betörter! Ward nicht die Natur,
ja, Gott selbst frevelhaft verletzt?
Meineid und Mord! — Collonna stirbt!

Adriano.

Ha, wag' es, blut'ger Freiheitsknecht!
Gib mir verwandtes Blut zu rächen, —
und dein Blut ist's, was mir verfällt.

Rienzi.

Unsel'ger! Woran mahnst du mich?

(Aus dem Hintergrunde läßt sich der düstre Gesang von Mönchen vernehmen.)

Gesang der Mönche.

Misereat dominum
Vestrorum peccatorum!

Adriano.

Entsetzlich! Welche dumpfe Töne! —
Errege Mordlust nicht in mir!

Irene.

O blick' zu Gott! Sei gnädig, Bruder,
und schone seines Vaters Haupt!

(Aus dem tiefern Hintergrunde, vom großen Portale her, hört man den Ruf des Volkes.)

Chor des Volkes.

Tod der Verräterbrut!

Rienzi.

Hört diesen Ruf, er spricht zu mir!
Ach, meine Gnade wird zum Verbrechen!

Adriano und Irene
(sich Rienzi zu Füßen werfend).

Zu deinen Füßen flehen wir:
Sei gnädig, rette { meinen / seinen } Vater!

Rienzi.

Wohlan! Erfahrt Rienzis Entschluß!

(Auf Rienzis Wink wird der rote Vorhang zurückgezogen; man erblickt die Nobili in Todesangst betend, vor jedem einen Mönch. Sie erden nach einer Seite des Vordergrundes geführt, während die andre Seite, sowie der größere Teil der Bühne von dem Volke eingenommen wird, welches die Wachen vom Portal zurückgedrängt hat und sich wild aufgeregt hereinwälzt.)

Chor des Volkes.

Tod treffe die Verräter!
Die Verräter sterben!

Rienzi
(dem Volke entgegetretend).

Hört mich! Verschworen hatten sich
die Nobili zum Mord an mir. —

Volk.

Sie sterben drum!

Rienzi.

Hört, Römer, mich:
Begnadigt seien sie durch euch!

Cecco.

Tribun, du rasest!

Volk.

Nie, Rienzi!
Sie sterben! Sie sterben!

Rienzi.

Muß ich euch
um Gnade fleh'n für meine Mörder?
Wohlan, so fleh' ich euch denn an,
wenn ihr mich liebt, begnadigt sie!

Baroncelli.

Er raset! Hört ihn nicht an!

Rienzi.

Ihr Römer!
Ich macht' euch groß und frei: — den Frieden,
erhaltet ihn! Vermeidet Blut!
Seid gnädig, fleh' ich, der Tribun!

Volk
(etwas beruhigter).

Dich, unsern Retter, unsern Befreier,
bedrohte Tod von ihrer Hand.

Rienzi.

Begnadigt sie und laßt von neuem
sie das Gesetz beschwören;
nie können je sie's wieder brechen.
Ihr Nobili, könnt ihr dies schwören?

Die Nobili
(in Zerknirschung).

Wir schwören!

Cecco.

Du wirst's bereu'n!

Rienzi.

O laßt der Gnade Himmelslicht
noch einmal dringen in das Herz!
Wer euch, begnadigt, Treu' verspricht,
fühlt auch der Reue bittern Schmerz,
doch dreifach Wehe treffe sie,
verletzen sie auch diesen Eid;

Den Frevlern dann verzeihet nie;
verflucht sei'n sie in Ewigkeit!

Adriano und Irene.

Wie Sonne, die durch Wolken bricht,
löst diese Gnade jeden Schmerz;
und seiner Milde Himmelslicht
dringt segnend in ihr reuig Herz.

Colonna. Orsini. Nobili.

Ha, stolze Gnade, die er übt!
Erniedrigung und Straferlaß!
Die Schmach der Edle nie vergibt,
bis in den Tod trifft dich sein Haß!

Baroncelli. Cecco.

Unzeit'ge Gnade, die er übt!
Bereu'n wird er der Straf' Erlaß.
Wer diesen Stolzen je vergibt,
erweckt aufs neue ihren Haß!

Chor des Volkes.

In deine Hände, o Tribun,
sei der Verbrecher Los vertraut!
Du darfst nach deinem Willen tun,
da fest auf dich der Römer baut.

Rienzi
(zu den Nobili).

Euch Edlen dieses Volk verzeiht,
seid frei die besten Bürger Roms!

Adriano und Irene.

Rienzi, dir sei Preis,
dein Name hochgeehrt;
dich schmücke Lorbeerreis,
gesegnet sei dein Herd!
So lang' als Roma steht,
ans Ende aller Welt,
dein Name nie vergeht,
du holder Friedensheld!

Die Nobili.

Ha, dieser Gnade Schmach
erdrückt das stolze Herz!
Es räche bald ein Tag
der Schande blut'gen Schmerz!

Baroncelli. Cecco.

Bald schwört Verrat aufs neue
die stolze Räuberbrut.
Wer baut auf ihre Treu'?
Uns frommt allein ihr Blut!

Chor des Volkes.

Rienzi, dir sei Preis usw.

Ende des zweiten Aktes.

Dritter Akt.

Großer öffentlicher Platz in Rom, hie und da zertrümmerte Säulen und umgestürzte Kapitäle. — Noch bevor der Vorhang aufgeht, hört man die Sturmglocke heftig läuten. Wild aufgeregte Volkshaufen erfüllen die Szene.

Erste Szene.

Volk.

Vernahmt ihr all' die Kunde schon?
Schließt eure Häuser, wahrt eu'r Gut!
Die Nobili sind nachts gefloh'n,
Bald fließt in Rom der Bürger Blut! —
Rienzi, Rienzi! Sucht den Tribun!

Baroncelli
(tritt auf).

Ihr Römer, hört's, wie wir betrogen!
Des Friedens Geißeln sind entfloh'n.

Volk.

Wo ist Rienzi?

Baroncelli.

Der Rasende!
Schon gibt sie ihr Verrat uns Preis,
mit einem Schlag sind wir vertilgt: —
da gibt er Gnade, läßt sie frei! —
O Tor, wer zählt auf ihre Treu'!

Volk.

Rienzi! Rienzi! Ruft den Tribun!

Cecco
(tritt auf).

Ha! 's ist zum Rasen! Alles hin!
Schon rüsten sich die Nobili,
und nahen drohend sich der Stadt.
Ha, wie zur Unzeit kam die Milde!
Wir büßen sie mit unserm Blut.

Volk.

Schreit nach Rienzi! Ruft ihn her!
Rienzi! Rienzi! Rienzi!

Rienzi
(auftretend).

Ich kenne euren Ruf! Seh't mich,
Gleich euch, zu Zorn und Wut entflammt!
Weh' denen, die, mit Gnade überladen,
euch dennoch Eid und Treue brachen!
Ha! Dreifach Wehe treffe sie!

Das Volk. Baroncelli und Cecco.

Tribun! Du freveltest an uns,
da Gnade du vor Recht geübt!

Rienzi.

Ja, ich versteh' euch, tadl' euch nicht.
Fortan sei denn mein Herz gestählt,
und eisern walte das Gesetz.
Blut fließe, wenn kein Tropfen auch
Patrizierblutes übrig blieb'!
Weh' ihnen, wenn sie Roma nah'n!

Volk.

Was willst du tun? Was hast du vor?

Rienzi.

Die Freiheit Roms verteidigen
und niederschmettern die Verräter.

Baroncelli.

Das stand bei dir, das konntest du,
als unser Blut der Preis nicht war.

Volk.

Durch unser Blut bestrafst du sie nun?

Rienzi.

Ein voll'res Recht nun haben wir;
strafbarer macht die Gnade sie:
Vernichten wir die Buben jetzt,
Nennt uns die ganze Welt gerecht.

Volk.

Ha! furchtbar treffe unser Grimm
die Frevler, die treulose Brut! —
Rienzi, sprich! Was hast du vor?
Wir sind bereit und folgen dir.

Rienzi.

Ihr Römer, auf! Greift zu den Waffen,
zum Kampfe eile jeder Mann!
Der Gott, der Roma neu erschaffen,
führt euch durch seinen Streiter an!
Laßt eure neuen Fahnen wallen,
und kämpfet froh für ihre Ehre!
Den Schlachtruf lasset laut erschallen:
„Santo Spirito cavaliere!“

Baroncelli. Cecco. Volk.

Ihr Römer, auf! Greift zu den Waffen,
zum Kampfe eile jeder Mann!
Der Gott, der Roma neu erschaffen,
führt euch durch seinen Streiter an!
Laßt eure neuen Fahnen wallen,
Und kämpfet froh für ihre Ehr'!

Sie seh' die stolzen Feinde fallen,
und siegen freier Römer Speer!

(Alle stürmen unter dem Rufe: „Zu den Waffen!“ nach verschiedenen Seiten tumultuarisch ab. Man hört die Lärmtrommel schlagen.)

Zweite Szene.

Adriano
(tritt auf).

Gerechter Gott, so ist's entschieden schon!
Nach Waffen schreit das Volk, — kein Traum ist's mehr!
O Erde, nimm mich Jammervollen auf!
Wo gibt's ein Schicksal, das dem meinen gleicht?
Wer ließ mich dir verfallen, finst're Macht?
Rienzi, Unheilvoller, welch' ein Los
beschwurst du auf dies unglücksel'ge Haupt!
Wohin wend' ich die irren Schritte?
Wohin dies Schwert, des Ritters Zier?
Wend' ich's auf dich, Irenens Bruder ....
Zieh' ich's auf meines Vaters Haupt? —

(Er läßt sich erschöpft auf einer umgestürzten Säule nieder.)

In seiner Blüte bleicht mein Leben,
dahin ist all' mein Rittertum;
Der Taten Hoffnung ist verloren,
mein Haupt krönt nimmer Glück und Ruhm.
Mit trübem Flor umhüllet sich
mein Stern im ersten Jugendglanz;
durch düst're Gluten dringet selbst
der schönsten Liebe Strahl ins Herz. —

(Man hört Signale geben von der Sturmglocke.)

Wo bin ich? Ha, wo war ich jetzt? —
Die Glocke —! Gott, es wird zu spät!
Was nun beginnen! — Ha, nur ein's!
Hinaus zum Vater will ich flieh'n;
Versöhnung glückt vielleicht dem Sohne.
Er muß mich hören, denn seine Knie
umfassend sterbe willig ich.
Auch der Tribun wird milde sein;
zum Frieden wandl' ich glüh'nden Haß!

Du Gnadengott, zu dir fleh' ich,
der Lieb' in jeder Brust entflammt:
mit Kraft und Segen rüste mich,
Versöhnung sei mein heilig Amt!

(Er eilt ab.)

Dritte Szene.

(Kriegerische Signale nähern sich der Bühne. Alle waffenfähigen Bürger Roms ziehen kampfgerüstet und marschmäßig auf. Frauen und Mädchen, Greise, Kinder, Priester und Mönche geleiten die Züge. — Rienzi, ganz geharnischt und zu Pferde sitzend, Irene, ihn zu Fuß geleitend, und die Senatoren, Baroncelli und Cecco ebenfalls geharnischt, schließen den Kriegszug.)

Rienzi.

Der Tag ist da, die Stunde naht
zur Sühne tausendjähr'ger Schmach!
Er schaue der Barbaren Fall
und freier Römer hohen Sieg.
So stimmt denn an den Schlachtgesang,
er soll der Feinde Schrecken sein!
„Santo Spirito cavaliere!"

Schlachthymne.*

Volk.

„Auf, Römer, auf, für Herd und für Altäre!
Fluch dem Verräter an der Römer Ehre!
Nie sei auf Erden ihm die Schmach verzieh'n,
Tod seiner Seel', es lebt kein Gott für ihn!
Trompeten, schmettert, Trommeln, wirbelt drein!
Es soll der Sieg der Römer Anteil sein.
Ihr Rosse, stampfet, Schwerter, klirret laut,
Heut' ist der Tag', der unsre Siege schaut!
Paniere, weht, blinkt hell, ihr Speere!
„Santo Spirito cavaliere!"

(Als Rienzi dem Kriegszug das Zeichen zum Aufbruch gibt, erreicht Adriano atemlos die Bühne und wirft sich ihm in den Weg.)

Adriano.

Zurück, zurück, halt' ein, Tribun!
Lass' ab vom Kampfe, hör' mich an!

* Nach Bulwer, übersetzt von Bärmann.

Rienzi.

Du Ärmster, ich beklage dich!
Verfluchen mußt du dein Geschlecht!

Adriano.

Lass' ab, noch einmal fleh' ich dich!
Versuche Milde, sende mich!
Schon eilt' ich ohne dein Geheiß,
zu tun, was hohe Pflicht gebeut.
Doch ach, verschlossen jedes Tor!
Drum sieh' mich hier und hör' mein Fleh'n!
Zu meinem Vater laß mich sprechen,
Und fließen soll kein Tropfen Blut's!

Rienzi.

Unsel'ger Jüngling, warst nicht du's,
der mich gestimmt zu jener Milde,
die römisch Blut jetzt fließen macht?
Ha, schweig'! Fremd ist dem Buben Treue!

Adriano.

Tribun, bedenke, was du tust!
Noch schone Blut und sende mich!
Zum Pfand setz' ich mein Leben ein
für ew'ger Treue neuen Bund.

Rienzi.

Ihr Römer, auf, hört ihn nicht an!
Sie fordern Kampf — wohlan zum Kampf!

Adriano.

Auf meinen Knie'n beschwör ich dich!
Noch ist es Zeit, — du wirst bereu'n!

Rienzi.

Eh' du von neuem mich bewegst,
soll alle Welt zugrunde geh'n!

Adriano.

Rienzi, sieh', hier liege ich:
Willst Rache du, so nimm mein Haupt!

Rienzi.

Du rasest, Knabe! Stehe auf,
Und lass' dem Schicksal seinen Lauf!

Adriano
(mit Ingrimm sich erhebend).

Nun denn, nimm, Schicksal, deinen Lauf!

(Auf Rienzis Zeichen verläßt der ganze Kriegszug, mit ihm an der Spitze, unter Absingung des zweiten Verses der Schlachthymne, die Bühne.)

Volk.

„Auf, Römer, auf, für Freiheit und Gesetze,
bezeug' es, Welt, für unsre höchsten Schätze!
Ihr Heil'gen all', und Gottes Engelschar,
steht uns im Kampfe bei und in Gefahr!
Trompeten, schmettert, Trommeln, wirbelt drein!
Es soll der Sieg der Römer Anteil sein.
Ihr Rosse, stampfet, Schwerter, klirret laut,
heut' ist der Tag, der unsre Siege schaut!
Paniere, weht, blinkt hell, ihr Speere!
„Santo Spirito cavaliere!“

(Die Priester und Mönche haben den Kriegszug begleitet; Adriano, Irene und die Frauen bleiben zurück.)

Adriano
(umfaßt, nach einem stummen Kampfe mit seinen Gefühlen, leidenschaftlich Irene).

Leb' wohl, Irene! Ich muß hinaus.
Barmherzig ist des Vaters Schwert.

Irene
(ihn heftig haltend).

Unseliger! Bleib' hier zurück!
Nicht mächtig bist du deiner Sinne.

Adriano.

Irene, ach! Dein Umarmen selbst,
ich muß es flieh'n, mich ruft der Tod!

Irene.

Treuloser! Hast du kein Erbarmen
mit deiner, mit Irenes Not?
Ich lass' dich nicht aus meinen Armen,
Gott selbst gebeut mir diese Pflicht.

(Wie von Windstößen getragen, dringt der Schlachtlärm aus der Ferne her.)

Adriano.

Hörst du? Das ist das Mordgewühl'!
Rienzi würgt mein ganz Geschlecht.

Die Frauen
(sich auf die Kniee senkend).

Schütz', heil'ge Jungfrau, Romas Söhne,
steh' ihnen bei in Kampfesnot!
Laß' sie uns schau'n in Sieges-Schöne,
und ihren Feinden sende Tod!
Maria, sieh' im Staub uns fleh'n!
O, blick' auf uns aus Himmelshöh'n!

(Adriano macht eine heftige Bewegung zum Fliehen.)

Irene.

Unsel'ger! Sieh', es ist zu spät!
Willst sinnlos du dem Tod dich weih'n?

Adriano.

Allmächt'ger! Ja, es wird zu spät!
Ach, meine Sinne schwinden mir!

Irene.

Sieh', deinen Hals umschlinge ich;
mit meinem Leben weich' ich nur.

Adriano.

Zwiefacher Tod und Liebespein!
O Himmel! Ende meine Qual!

Adriano und Irene
(auf den Knieen).

O, heil'ge Jungfrau! Hab' Erbarmen!
Bring' Hilfe mir in dieser Not!
Umfange ihn mit Segensarmen,
beschütze ihn vor Schmach und Tod!
Maria! Sieh' im Staub mich fleh'n!
O, blick' herab aus Himmelshöh'n!

Die Frauen
(knieend).

Schütz', heil'ge Jungfrau, Romas Söhne usw.

(Der Sturm hat sich gelegt; man vernimmt deutlich den Gesang der Schlachthymne sich nähern.)

Irene.

Schon schweigt der Sturm: hört den Gesang!

Die Frauen.

Das ist der Römer Siegeslied!

Irene.

Sie nah'n, — mein Bruder hoch vor ihnen her.

Adriano.

Ha, großer Gott! So ist's entschieden!

(Der zurückkehrende Kriegszug, von den Priestern und Mönchen geleitet, langt während des Folgenden auf der Szene an: die Männer treten aus den Reihen und umarmen ihre Frauen, Schwestern und Töchter. Rienzi steigt vom Pferde, um Irene zu begrüßen.)

Die Frauen, Priester und Mönche.

Heil dir, du stolzes Siegesheer!
Willkommen, Roms siegreiche Söhne!
Heil euch! Heil! Euren Waffen Ruhm!
Auf! Streuet Blumen! Jubel töne!
Er gelte eurem Heldentum!

Rienzi.

Heil, Roma, dir! Du hast gesiegt.
Zerschmettert liegt der Feinde Heer.
Wer sagt nun noch, Rom sei nicht frei?
Colonna und Orsini sind nicht mehr.

Alles Volk
(in halb freudiger, halb schaudernder Empfindung).

Ha, kein Colonna, kein Orsini mehr!

(Die Leiche Colonnas ist auf die Bühne gebracht worden; Adriano hat sich mit einem Schrei über sie hingeworfen. — Dumpfe Trommeln deuten die Ankunft von Leichen und Verwundeten an, welche in stillen Zügen über den Hintergrund der Bühne getragen werden.)

Baroncelli.

Ach, blutig ward die Straf' erkauft!
Auch uns traf furchtbarer Verlust.
Wie viele unter diesen Frau'n
Seh'n nie den Freund, den Bruder mehr!

Adriano
(sich totenbleich von der Leiche Colonnas aufrichtend).

Weh' dem,
Der ein verwandtes Blut zu rächen hat! —

Blut'ger Tribun, blick' hieher! Sieh'! Dies ist
dein Werk. — Fluch über dich und deine Freiheit!

(Lange Pause der Erschütterung.)

Rienzi.

Ewiger Tod sei jener Los,
die euer Mut zu Staub zertrat!
Das Blut, das Roma heut' entfloß,
komm' über sie und ihren Verrat! —
Jungfrauen, weinet! Ihr Weiber, klagt!
Wehrt nicht der Tränen heiligem Strom!
Doch euren Herzen tröstend auch saget:
Die wir verloren, fielen für Rom!

Cecco. Baroncelli. Das Volk.

Furchtbar entschied das Schlachtenlos,
das Freund und Feind darniedertrat!
Das Blut, das Roma heut' entfloß,
bring' ew'gen Fluch dem schwarzen Verrat!
Jungfrauen, weinet! Ihr Weiber. klaget! usw.

Irene.

Ach, schon erfüllet ist mein Los,
was ich gefürchtet, nun ist's Tat.
Nicht darf ich weinen, nicht darf ich klagen,
lindernder Träne wehr' ich den Strom:
Stolz meinem Herzen darf ich nur sagen:
was du verloren, opferst du Rom!

Adriano.

Furchtbar erfüllt ist nun mein Los,
sie ist vollbracht, die grause Tat!
Das Blut, das dieser Wund' entfloß,
laut klagt es an des Sohnes Verrat! —
Nicht weih' ich dir des Kindes fromme Klagen,
nicht weicher Tränen heiligen Lohn;
doch soll die Nachwelt einst von dir sagen:
furchtbare Rache ward ihm vom Sohn!

(Er wendet sich zu Rienzi.)

Fluchwürdiger, der du von dir
mich stießest, da den Frieden ich

mit meinem Leben dir verbürgte,
Geschieden sind wir denn fortan,
nur Rache haben wir gemein!
Die deine stilltest du, — so zitt're
vor meiner, — du verfielest ihr!

Rienzi.

Unsinniger! — Verzeiht ihm, Römer!

Adriano.

(will abgehen; sein Blick fällt auf die hinsinkende Irene; er umfaßt sie leidenschaftlich).

Irene! Fluche dem Geschick!
Gemordet hat es unsre' Liebe.

(Rienzi gibt mit heftiger Gebärde den Trompetern das Zeichen zu einer Sieges-Fanfare.)

Rienzi

(tief erschüttert).

Ha! diese Schmerzen, tief und groß!
Doch über ihnen schwebt der Sieg. —
Noch einmal bannet jeden Gram,
da Freiheit hohen Sieg gewann! —
Entflieht, ihr herben Schmerzen!
Erschalle, Jubelchor!
Dem echten Römerherzen
geht Sieg dem Leide vor.
Ertönet, Freudenlieder,
und ehrt die Sieger hoch!
Die Freiheit kehret wieder,
zu End' ist Sklavenjoch.

Adriano und **Irene.**

O brennt, ihr Trennungsschmerzen,
zum Himmel schrei't empor!
Aus wild entflammten Herzen,
ihr Tränen, brecht hervor!
Zerrissen sind die Bande,
die liebend uns vereint;
für uns im Erdenlande
kein schöner Tag mehr scheint. —
Von { deines Freundes / deiner Freundin } Munde

nimm hin den letzten Kuß:
Leb' wohl! Es ruft die Stunde,
vom Glück ich scheiden muß.

Cecco. Baroncelli. Das Volk.
Entflieht, ihr herben Schmerzen usw.

(Adriano trennt sich von Irene, und stürzt, mit einer drohenden Gebärde gegen Rienzi, ab. Rienzi besteigt einen Triumphwagen und wird vom Volke dahingeführt.)

Ende des dritten Aktes.

Vierter Akt.

Breite Straße vor der Lateran-Kirche, deren Portal sich auf der Seite des Vordergrundes zeigt. Es ist Nacht. Baroncelli und mehrere Bürger, alle verhüllt, treffen zusammen.

Erste Szene.

Baroncelli.
Wer war's, der euch hierher beschied?

Chor.
Er war verhüllt, unkenntlich uns.

Baroncelli.
Wißt ihr, daß Deutschlands Abgesandte
für immer Rom verlassen?

Chor.
Ha!
So zürnt der neue Kaiser Rom?
(Cecco und andre Bürger treten auf.)

Cecco.
Euch treffe ich? — So seid auch ihr
hierher beschieden?

Baroncelli.
Cecco auch?
Kennst du die schlimme Neuigkeit?

Cecco.

Daß die Gesandten uns verlassen?
Das danken wir dem Übermut,
mit dem Rienzi Deutschlands Fürsten
die römische Kaiserwahl bestritt.

Baroncelli.

Wir werden's büßen; — mit dem Papst
versteht der neue Kaiser sich.

Chor.

Und wer bleibt dann zu unserm Schutz?

Baroncelli.

Wißt noch, was mir nicht recht gefällt:
Raimondo auch ist abgereist.

Chor.

Was sagst du? Wie? Auch der Legat?

Baroncelli.

Wohl weiß ich, daß bei seiner Flucht
Colonna an den Papst sich wandte,
und ihm versprach, der Kirche Schutz
durch seine Macht zu übernehmen.

Cecco.

Was sagt der Papst zu seinem Tod?

Baroncelli.

Dies das Geringste! Doch was sagt
zum Tode eurer Brüder ihr?

Chor.

Entsetzlich blutiger Verlust!

Baroncelli.

Glaubt ihr, Rienzis Milde war's,
die zu der Gnade ihn bewog?
Klar sehe ich, es war Verräterei.

Chor.

Verräterei? Wie sie beweisen?

Baroncelli.

Verbindung sucht er mit den Nobili',
ihr wißt, Irene liebt Colonnas Sohn;
nun, um den Preis seiner Begnadigung
hofft' er zum Bund Colonna zu bewegen.

Chor und Cecco.

Und darum strömte unser Blut?
Weh' ihm, wenn dies sich wahr erweist!
Ha, Baroncelli, stell uns Zeugen!

(Adriano tritt, in einen Mantel gehüllt, hervor.)

Adriano.

Ich bin ein Zeuge, er sprach wahr.

Chor und Cecco.

Und wer bist du?

Adriano

(gibt sich zu erkennen).

Colonnas Sohn!

(Zurückschaudernd für sich.)

Colonna, ach, darf ich ihn nennen,
der aus dem Grab mir fluchend droht?!
Lass' dich versöhnen, blut'ger Schatten,
wend' ab von mir den düstern Blick! —
Nicht eher soll mein Arm ermatten,
bis er gerächet dein Geschick! —

(Er wendet sich schnell wieder zu den Bürgern.)

Ihr Männer — ja, ich bin Colonnas Sohn!
Hört mich! Unwürdig seiner Macht
ist der Tribun, der euch verriet.
Ihr Römer, seid auf eurer Hut!
Der Kaiser droht, die Kirche zürnt.

Baroncelli. Cecco. Chor.

Ha, der Verräter, dem wir dienten,
der seiner Ehrfurcht preisgab unser Blut,
in das Verderben stürzt er uns!
Ha, Rache ihm!

Adriano.

Ja, Rache ihm!
Ich sei es selbst, der sie vollzieht.
Des Vaters blut'ge Schmach zu rächen,
treibt mich ein heiliges Gebot:
zum Himmel auf schreit sein Verbrechen;
der Frevler büß' es mit dem Tod!

Baroncelli. Cecco. Chor.

Des Hochverrates Schmach zu rächen,
treibt Ehre uns und herbe Not:
zum Himmel auf schreit sein Verbrechen;
der Frevler büß' es mit dem Tod!

(Der Tag bricht an.)

Cecco.

Doch seht, die Nacht ist schon gewichen!
Sagt, brechen wir in offener Empörung los?

Baroncelli.

Durch Festespomp sucht der Tribun
zu übertäuben unsere Not;
ein feierlich Te Deum heut'
soll danken für den blut'gen Sieg.

Adriano.

So macht's zum Fest, und straft ihn heut'!

Alle.

Vor aller Augen sei's getan!

(Alle wenden sich zum Agbange, als ihnen ein Zug entgegen tritt, in welchem sich Raimondo, begleitet von Priestern und Mönchen, über die Straße in die Kirche begibt.)

Baroncelli.

Seht, welcher Zug!

Chor.

Der Kardinal!

Cecco.

Ha, wie! ist er zurückgekehrt?

Baroncelli.

Und das Te Deum hält er selbst?

Chor.

Die Kirche für Rienzi!

Cecco.

Nichts
vermögen wir — allmächtig schützt
die Kirche ihn.

Adriano.

So schnell erlischt,
Elende, eu'r gerechter Zorn?
Sei's an den Stufen des Altars, —
verfallen ist er meinem Arm.

(Er stellt sich, in seinen Mantel verhüllt, an den Pfosten der Kirchtüre auf.)

Cecco.

Es naht der Zug, schließt euch an mich;
erwartet still so, wie sich's fügt!

(Alle Verschworene ziehen sich an den Eingang der Kirche hin, so daß die ganze runde Treppe von ihnen besetzt wird.)

Zweite Szene.

(Ein festlicher Zug betritt in feierlicher Haltung die Bühne und stellt sich, dem Eingange des Laterans zugewendet, auf. Rienzi in Festgewändern, Irene an der Hand führend, hält bei dem Anblicke der Verschworenen an, welche ihm, weniger durch Gebärden als durch ihre Stellung, den Eintritt in die Kirche streitig zu machen scheinen.)

Rienzi

(die Verschworenen ernst anblickend).

Ihr nicht beim Feste? Achtet ihr
so gering den Sieg, nicht dankenswert?

Adriano

(in seiner früher angenommenen Stellung, für sich).

O Gott! Irene an seiner Seite!
Ihn schützt ein Engel, — wie vollend' ich's?

Rienzi.

Wie, oder ist der Mut dahin,
da ihr die Brüder fallen sah't?
Sind dafür jene nicht vernichtet,
die sonst, als ihr noch friedlich war't,
euch Väter, Söhne kalt erschlugen,
und eure Weiber schändeten?

O, für wie weit gering're Not
weiht' einst der Römer sich dem Tod!
Doch ihr schlugt euch für Ehr' und Ruhm,
Für eurer Freiheit Heiligtum!

(Die Verschworenen sind wie geschlagen, sie drücken durch Gebärden ihre Beschämung und Verlegenheit aus.)

Rienzi.

(den Eindruck, den er gemacht, gewahrend, fährt feuriger fort).

Ihr habt gesiegt, — o laßt mich nimmer ahnen,
daß ihr den Sieg, der Ruhm euch gab, verwünscht!
Trau't fest auf mich, den Tribunen,
haltet getreu an meiner Seite!
Gott, der bisher mich führte,
Gott steht mir bei, verläßt mich nie!

Die Verschworenen

(die Hüte schwenkend, teilen sich ehrfurchtsvoll, um Rienzi Platz zu machen.)

Lang' lebe der Tribun!

Adriano.

Ha, feige Sklaven!
Soll ich allein —? soll vor Irenen selbst —?

(Er tut einen zweifelhaften Griff nach dem Dolche; Rienzi ist im Begriffe, die Treppe zu betreten, als man aus dem Innern des Laterans einen düstern Gesang vernimmt.)

Gesang aus der Kirche.

Vae, vae tibi maledicto!
Jam te justus ense stricto
Vindex manet angelus.
Vae, spem nullam maledictus
Foveat, Gehennae rictus
Jamjam hiscit flammeus!

Rienzi.

(einige Schritte zurücktretend).

Wie schauerlich! Welch' ein Te Deum?

Chor.

Uns faßt ein Grauen, — welche Töne!

(Rienzi ermannt sich und gibt ein Zeichen, worauf sich der Zug wieder ordnet und nach der Kirche zu in Bewegung setzt. Als Rienzi auf der Hälfte der Treppe angelangt ist erscheint am Portal des Laterans Raimondo, umgeben von Priestern und Mönchen.)

Raimondo.

Zurück, dem Reinen nur
erschließt die Kirche sich!
Du aber bist verflucht,
Im Bann ist, wer dir treu!

Volk
(nach allen Seiten hin von Rienzi fliehend).

Fliehet hin! Er ist verflucht!

(Die Kirchtüre hat sich krachend geschlossen, an ihr angeheftet erblickt man die Bannbulle. Rienzi ist betäubt bis in die Mitte der Bühne zurückgewichen, wo er, in dumpfes Brüten versunken, stehen bleibt. Irene ist an seiner Seite hingesunken. Die ganze Bühne ist schnell leer geworden, nur Adriano, der seinen Platz nicht verlassen, steht an der Kirchtüre. — Der Gesang in der Kirche verstummt. Adriano geht wankenden Schrittes auf Irene zu und beugt sich, leise flüsternd, zu ihr herab.)

Adriano.

Irene, komm', flieh' diesen Ort —
zu mir — ich bin's, dein Adriano!

Irene
(langsam wieder zu sich kommend).

Du hier? Was willst du? Was geschah?

Adriano.

Der Boden brennt zu deinen Füßen!
Auf, eile, flieh'! — Dein Freund bin ich —
sieh' her — ich bin's! dein Geliebter! —

Irene.

Mein Bruder — sprich, wo ist mein Bruder?

Adriano.

Er ist verflucht und ausgestoßen
vom Heil des Himmel und der Erden,
verflucht mit ihm, wer ihm zur Seite; —
Doch rett' ich dich, flieh' seine Nähe!

Irene.

Mein Bruder? — Ha, hinweg, Unsel'ger! —
Rienzi, Rienzi! o mein Bruder!
(Sie wirft sich an Rienzis Brust)

Adriano
(wütend).

Wahnsinnige! Verdirb mit ihm! (Er eilt ab.)

Rienzi
(erwacht aus seiner Betäubung; er fühlt Irene an seiner Brust, richtet sie auf und blickt ihr gerührt in die Augen).
Irene, du? — Noch gibt's ein Rom!
(Sie verbleiben in einer langen Umarmung. Während der Gesang in der Kirche verhallt, fällt langsam der Vorhang.)

Gesang aus der Kirche.
Vae, vae tibi maledicto etc.

Ende des vierten Aktes.

Fünfter Akt.

(Eine Halle im Kapitol. Rienzi allein im Gebet.)

Erste Szene.

Rienzi.
Allmächt'ger Vater, blick' herab,
hör' mich im Staube zu dir fleh'n!
Die Macht, die mir dein Wunder gab,
lass' jetzt noch nicht zugrunde geh'n!
Du stärktest mich, du gabst mir Kraft,
verlieh'st mir hohe Eigenschaft,
zu hellen den, der niedrig denkt,
zu heben, was im Staub versenkt.
Du wandeltest des Volkes Schmach
zu Hoheit, Glanz und Majestät: —
o Gott, vernichte nicht das Werk,
das dir zum Preis errichtet steht!
Ach, löse, Herr, die tiefe Nacht,
die noch der Menschen Seele deckt!
Schenk' uns den Abglanz deiner Macht,
die sich in Ewigkeit erstreckt!
Mein Herr und Vater, blick' herab
auf meinen Staub aus deinen Höh'n:
mein Gott, der hohe Kraft mir gab,
erhör' mein tief-inbrünstig Fleh'n!
(Er neigt sein Haupt wie zur feierlichsten Andacht.)

Zweite Szene.

(Irene ist aufgetreten und hat Rienzi mit Rührung betrachtet. Rienzi erhebt sich, beide umarmen sich enthusiastisch.)

Rienzi.

Verläßt die Kirche mich, zu deren Ruhm
mein Werk begann, — verläßt mich auch das Volk,
das ich zu diesem Namen erst erhob, —
verläßt mich jeder Freund, den mir das Glück
erschuf, bleibt Zweies doch mir ewig treu:
der Himmel selbst und meine Schwester!

Irene.

Mein Bruder, ja, noch kenne ich die Lehren,
in denen du mich schwaches Weib erzogst:
du machtest mich zu einer Römerin, —
sieh' denn, ob ich die Lehre treu befolgt!
Den letzten Römer lass' ich nie, sei auch
der Preis das Glück des Lebens und der Liebe!
Rienzi, sag': hab' ich mich stark bewährt?

Rienzi.

Irene, meine Heldenschwester!

Irene.

Weißt
du auch, was: einer Lieb' entsagen, heißt?
O nein, du hast ja nie geliebt!

Rienzi.

Wohl liebt' auch ich! — O Irene,
kennst du nicht mehr meine Liebe?
Ich liebte glühend meine hohe Braut,
seit ich zum Denken, Fühlen bin erwacht,
seit mir, was einstens ihre Größe war,
erzählte der alten Ruinen Pracht.
Ich liebte schmerzlich meine hohe Braut,
da ich sie tief erniedrigt sah,
schmählich mißhandelt, grau'nvoll entstellt,
geschmäht, entehrt, geschändet und verhöhnt!
Ha, wie ihr Anblick meinen Zorn entbrannte!

Ha, wie ihr Jammer Kraft gab meiner Liebe!
Mein Leben weihte ich nur einzig ihr,
ihr meine Jugend, meine Manneskraft;
ja, sehen wollt' ich sie, die hohe Braut,
gekrönt als Königin der Welt: —
Denn wisse, Roma heißt meine Braut!

Irene.

Treulose Braut, Verachtung dir!

Rienzi.

Ermiß denn meinen Schmerz, da ich
entsagen dieser Liebe soll!

Irene.

Rienzi, o mein großer Bruder,
blick' in mein tränenloses Auge,
sieh' auf der Wange tiefen Gram,
empfinde, was dies Herz bezwang,
und sag': ist Roma untreu dir?

Rienzi.

Irene, ach! selbst deine Treue
bricht mir das Herz. Was willst du tun?
Im Bann bin ich; verflucht bist du
an meiner Seite, und mein Werk —
ich fühl' es, — ist vollendet bald.
Ich sei das Opfer — warum du?
Gedenkst du Adrianos nicht?
Er haßt nur mich und ist versöhnt,
wenn ich gefallen. — Bleibe sein!

Irene.

Rienzi! — Ha, was höre ich?
Zu deiner Schwester sprichst du so?

Rienzi.

Kein Rom gibt's mehr, sei denn ein Weib!

Irene.

Ich sei die letzte Römerin!

Rienzi.

Ach, mehre so nicht meinen Gram!

Irene.

Ermorde mich — ich lass' dich nie!

Rienzi
(überwältigt).

Komm', stolze Jungfrau, an mein Herz!

Beide.

In unsrem treuen Bunde,
in dieser keuschen Brust
lebt Roma noch zur Stunde,
der Größe sich bewußt.
Blickt uns ins feste Auge
und sagt, ob Roma fiel?
Mit unsrem letzten Hauche
Steckt Gott ihr erst das Ziel.

Rienzi.

Es sei! Noch einmal will ich mich denn zeigen,
noch einmal tönen soll mein Ruf,
zu wecken Rom aus seinem Schlaf.

(Er geht ab.)

Dritte Szene.

(Als Irene ebenfalls abgehen will, tritt ihr Adriano, bis zum Wahnsinn aufgeregt, mit entblößtem Schwerte entgegen.)

Szenische Bemerkung. Von Adrianos Auftritt an wird es immer finsterer, so daß die Szene in völliger Nacht endigt. Bald wachsendes, bald abnehmendes, im Ganzen aber immer näher kommendes Volksgetümmel wird von außen her vernommen; der grelle Schein von Feuerbränden erhellt blitzartig das Dunkel der Szene durch die Fenster, deren Scheiben durch Steinwürfe zerschlagen werden. — Diese Steigerung des Aufruhrs muß jedoch erst gegen das Ende der Szene eintreten.

Adriano.

Du hier, Irene? Treff' ich dich
noch in des Fluchbelad'nen Haus?

Irene.

Entsetzlicher, du wagst es noch,
des Reinen Schwelle zu betreten?
Entflieh'!

Adriano.

Wahnsinnige, noch Trotz?
Ach, du kennst dein Verderben nicht!
Doch rett' ich dich. — Flieh', komm' mit mir!

Irene.

Hier, bei dem Letzten, den der Name
des Römers ziert, ist mein Asyl!
Ihr seid Treulose, Schändliche!
Geh', es gibt keine Liebe mehr!

Adriano
(das Schwert fallen lassend).

Ha, meine Liebe, ja, ich fühl's, —
ist Liebe nicht, ist Raserei!
Irene, Irene, sieh' mich knien!
Du schwurest einst mir ew'ge Treue —
versünd'ge nicht durch Meineid dich!
Wohl kenne ich noch meinen Schwur;
ich schwur: Tod und Verderben solle
mir Losung sein, um jedes Band
und jede Schranke zu zertrümmern: —
dies war mein Schwur, ich halt' ihn jetzt;
Tod und Verderben, sieh', sind da!
Dein Bruder ward von Gott verflucht,
verflucht von mir, von aller Welt;
das Volk, es ras't, kennt den Verrat —
dies Kapitol — bald steht's nicht mehr;
schon wird der Feuerbrand genährt;
wer hier betroffen, ist verflucht,
Sein Tod dem Mörder ein Verdienst;
in meiner Hand zuckt selbst der Stahl,
dein Bruder fällt — er fällt durch mich! —
Tod und Verderben, sieh', sind da!
Nun bist du mein! Sag', bin ich treu?
Zu deinen Füßen lieg' ich hier,
sieh' meine Liebe, meine Treu'!

Irene.

Verruchter! Die Hölle ras't in dir!
Nichts hab' ich mehr mit dir gemein!

Hier steh' ich, eine Römerin, —
nur meine Leiche nennst du dein!

Adriano.

Sie kommen, ha! die Flamme glüht,
Entsetzen, Wahnsinn — auf, Irene!

Irene.

Lass' mich, ich fühle Riesenkraft;
Gott stärkt mich, dir zu widersteh'n.

Adriano.

Du darfst nicht sterben, dein Tod trifft mich!
Komm' fort, ich reiße dich hinweg!

Irene
(Adriano von sich stoßend).

Vergeh', Wahnsinniger! Frei bin ich!

(Ab.)

Adriano
(ist zusammengesunken. Nach einer Pause rafft er sich mit starrem Blick wie[der] auf. Wie im Wahnsinn).

O, du bist mein! Durch Flammen selbst
find' ich zu dir den Weg!

(Er stürzt ab.)

Vierte Szene.

Die Szene verwandelt sich in den Platz vor dem Kapitol, welches selbst den Hint[er]grund einnimmt. Volkshaufen in wütender Aufregung, mit Feuerbränden ström[en] von allen Seiten herbei. Baroncelli und Cecco unter dem Volke.

Chor des Volkes.

Herbei! Herbei! Kommt all' herbei! —
Bringt Steine her und Feuerbrand!
Er ist verflucht, er ist gebannt!
Verderben treffe ihn und Tod!
Auf, ehrt der Kirche Hochgebot!

(Rienzi erscheint auf einem Altane des Kapitols.)

Chor.

Er ist's! Der Fluchbelad'ne trotzt;
auf, steinigt ihn!

Rienzi.

Kennt ihr mich nicht?
Es fordert Ruhe der Tribun.

Baroncelli.

Hört ihn nicht an!

Chor.

Hört ihn nicht an!

Rienzi.

Entartete! Sagt, zeigt ihr so den Römerstolz?

Cecco.

Bringt Steine her!

Chor.

Auf, steinigt ihn!

Rienzi.

O sagt, wer macht' euch groß und frei?
Gedenkt ihr nicht des Jubels mehr,
mit dem ihr damals mich begrüßt,
als Freiheit ich und Frieden gab?
Um euretwillen fleh' ich euch:
gedenket eures Römerschwurs!

Baroncelli.

Hört ihn nicht an! Er bezaubert euch!

Chor.

Fangt an, werft Feuer in das Kapitol!
(Von allen Seiten wirft das Volk Feuerbrände in das Kapitol.)

Rienzi.

Furchtbarer Hohn! Wie, ist dies Rom?
Elende! unwert eures Namens,
der letzte Römer fluchet euch!
Verflucht, vertilgt sei diese Stadt!
Vermod're und verdorre, Rom!
So will es dein entartet Volk!

(Das Feuer greift immer weiter um sich. Irene erscheint bei Rienzi auf dem Altan. Sie umschlingen sich.)

Chor.

Bald faßt ihn schon der Feuerbrand,
er ist verflucht, er ist gebannt;
Verderben treffe ihn und Tod!
Auf, ehrt der Kirche Hochgebot!

(Adriano erreicht atemlos an der Spitze der zurückkehrenden Nobili die Bühne. Er erblickt Irenen an Rienzis Seite, von Flammen umgeben, auf dem Altane und eilt auf das Kapitol zu.)

Adriano.

Irene! Irene! Auf, durch die Flammen!

(Mit einem furchtbaren Krach stürzt das Kapitol zusammen und begräbt auch Adriano mit unter seinen Trümmern. Die Nobili hauen auf das Volk ein.)

Ende der Oper.

Ein deutscher Musiker in Paris.

Novellen und Aufsätze.

(1840 und 1841.)

Kurz nach dem bescheidenen Leichenbegängnisse meines unlängst in Paris verstorbenen Freundes R . . . hatte ich mich hingesetzt und des Hingeschiedenen Wunsche gemäß die kurze Geschichte seiner Leiden in dieser glänzenden Weltstadt niedergeschrieben, als mir unter seinen hinterlassenen Papieren, aus denen ich schließlich einige vollständige Aufsätze mitzuteilen beabsichtige, die mit ziemlicher Liebe ausgesponnene Erzählung seiner Reise nach Wien und seines Besuches bei Beethoven in die Hände kam. Ich fand darin einen wunderlichen Zusammenhang mit dem, was ich soeben aufgezeichnet hatte. Dieser bestimmte mich besonders, dieses Stück seines Tagebuchs dem von mir verfaßten Berichte über das traurige Ende meines Freundes hier vorangehen zu lassen, da es eine frühere Periode aus dem Leben desselben bezeichnet und zumal imstande sein wird, im voraus einiges Interesse für den Verstorbenen zu erwecken.

1.

Eine Pilgerfahrt zu Beethoven.

Not und Sorge, du Schutzgöttin des deutschen Musikers, falls er nicht etwa Kapellmeister eines Hoftheaters geworden ist, — Not und Sorge, deiner sei auch bei dieser Erinnerung aus meinem

Leben sogleich die erste rühmendste Erwähnung getan! Laß dich besingen, du standhafte Gefährtin meines Lebens! Du hieltest treu zu mir und hast mich nie verlassen, lächelnde Glückswechsel hast du stets mit starker Hand von mir abgewehrt, hast mich stets gegen Fortunens lästige Sonnenblicke beschützt! Mit schwarzem Schatten hast du mir stets die eitlen Güter dieser Erde verhüllt: habe Dank für deine unermüdliche Anhänglichkeit! Aber kann es sein, so suche dir mit der Zeit einmal einen andern Schützling, denn bloß der Neugierde wegen möchte ich gern einmal erfahren, wie es sich auch *ohne* dich leben ließe. Zum wenigsten bitte ich dich, ganz besonders unsre politischen Schwärmer zu plagen, die Wahnsinnigen, die Deutschland mit aller Gewalt unter *ein* Szepter vereinigen wollen: — es würde ja dann nur ein einziges Hoftheater, somit nur eine einzige Kapellmeisterstelle geben! Was sollte dann aus meinen Aussichten, aus meinen einzigen Hoffnungen werden, die schon jetzt nur bleich und matt vor mir schweben, jetzt — wo es doch der deutschen Hoftheater so viele gibt? — Jedoch — ich sehe, ich werde frevelhaft. Verzeih', o Schutzgöttin, den soeben ausgesprochenen, vermessenen Wunsch! Du kennst aber mein Herz, und weißt, wie ich dir ergeben bin und ergeben bleiben werde, selbst wenn es in Deutschland tausend Hoftheater geben würde! Amen!

— Vor diesem meinem täglichen Gebete beginne ich nichts, also auch nicht die Aufzeichnung meiner Pilgerfahrt zu Beethoven.

Für den Fall, daß dieses wichtige Aktenstück nach meinem Tode veröffentlicht werden dürfte, halte ich es aber auch noch für nötig, zu sagen, wer ich bin, weil ohne dies vielleicht vieles darin unverständlich bleiben könnte. Wisset daher, Welt und Testamentsvollstrecker!

Eine mittelmäßige Stadt des mittleren Deutschlands ist meine Vaterstadt. Ich weiß nicht recht, wozu man mich eigentlich bestimmt hatte, nur entsinne ich mich, daß ich eines Abends zum ersten Male eine Beethovensche Symphonie aufführen hörte, daß ich darauf Fieber bekam, krank wurde, und als ich wieder genesen, Musiker geworden war. Aus diesem Umstande mag es wohl kommen, daß, wenn ich mit der Zeit wohl auch andre schöne Musik kennen lernte, ich doch Beethoven vor allem liebte, verehrte und anbetete. Ich kannte keine Lust mehr, als mich so ganz in die Tiefe dieses Genius zu versenken, bis ich mir endlich ein-

bildete, ein Teil desselben geworden zu sein, und als dieser kleinste Teil fing ich an, mich selbst zu achten, höhere Begriffe und Ansichten zu bekommen, kurz das zu werden, was die Gescheiten gewöhnlich einen Narren nennen. Mein Wahnsinn war aber sehr gutmütiger Art, und schadete niemandem; das Brot, was ich in diesem Zustande aß, war sehr trocken, und der Trank, den ich trank, sehr wässerig, denn Stundengeben wirft bei uns nicht viel ab, verehrte Welt und Testamentsvollstrecker!

So lebte ich einige Zeit in meinem Dachstübchen, als mir eines Tages einfiel, daß der Mann, dessen Schöpfungen ich über alles verehrte, ja noch lebe. Es war mir unbegreiflich, bis dahin noch nicht daran gedacht zu haben. Mir war nicht eingefallen, daß Beethoven vorhanden sein, daß er Brot essen und Luft atmen könne, wie unsereins; dieser Beethoven lebte ja aber in Wien, und war auch ein armer, deutscher Musiker!

Nun war es um meine Ruhe geschehen! Alle meine Gedanken wurden zu dem einen Wunsch: Beethoven zu sehen! Kein Muselmann verlangte gläubiger, nach dem Grabe seines Propheten zu wallfahrten, als ich nach dem Stübchen, in dem Beethoven wohnte.

Wie aber es anfangen, um mein Vorhaben ausführen zu können? Nach Wien war eine große Reise, und es bedurfte Geld dazu; ich Armer gewann aber kaum, um das Leben zu fristen! Da mußte ich denn außerordentliche Mittel ersinnen, um mir das nötige Reisegeld zu verschaffen. Einige Klaviersonaten, die ich nach dem Vorbilde des Meisters komponiert hatte, trug ich hin zum Verleger, der Mann machte mir mit wenigen Worten klar, daß ich ein Narr sei mit meinen Sonaten; er gab mir aber den Rat, daß, wollte ich mit der Zeit durch Kompositionen ein Paar Taler verdienen, ich anfangen sollte, durch Galopps und Potpourris mir ein kleines Renommee zu machen. — Ich schauderte; aber meine Sehnsucht, Beethoven zu sehen, siegte; ich komponierte Galopps und Potpourris, konnte aber in dieser Zeit aus Scham mich nie überwinden, einen Blick auf Beethoven zu werfen, denn ich fürchtete ihn zu entweihen.

Zu meinem Unglück bekam ich aber diese ersten Opfer meiner Unschuld noch gar nicht einmal bezahlt, denn mein Verleger erklärte mir, daß ich mir erst einen kleinen Namen machen müßte. Ich schauderte wiederum und fiel in Verzweiflung. Diese Ver-

zweiflung brachte aber einige vortreffliche Galopps hervor. Wirklich erhielt ich Geld dafür, und endlich glaubte ich genug gesammelt zu haben, um damit mein Vorhaben auszuführen. Darüber waren aber zwei Jahre vergangen, während ich immer befürchtete, Beethoven könne sterben, ehe ich mir durch Galopps und Potpourris einen Namen gemacht habe. Gott sei Dank, er hatte den Glanz meines Namens erlebt! — Heiliger Beethoven, vergib mir dieses Renommee, es ward erworben, um dich sehen zu können!

Ha, welche Wonne! Mein Ziel war erreicht! Wer war seliger als ich! Ich konnte mein Bündel schnüren und zu Beethoven wandern. Ein heiliger Schauer erfaßte mich, als ich zum Tore hinausschritt und mich dem Süden zuwandte! Gern hätte ich mich wohl in eine Diligence gesetzt, nicht weil ich die Strapaze des Fußgehens scheute — (o, welche Mühseligkeiten hätte ich nicht freudig für dieses Ziel ertragen!) — sondern weil ich auf diese Art schneller zu Beethoven gelangt wäre. Um aber Fuhrlohn zahlen zu können, hatte ich noch zu wenig für meinen Ruf als Galoppkomponist getan. Somit ertrug ich alle Beschwerden und pries mich glücklich, so weit zu sein, daß sie mich ans Ziel führen konnten. O, was schwärmte ich, was träumte ich! Kein Liebender konnte seliger sein, der nach langer Trennung zur Geliebten seiner Jugend zurückkehrt. —

So zog ich in das schöne Böhmen ein, das Land der Harfenspieler und Straßensänger. In einem kleinen Städtchen traf ich auf eine Gesellschaft reisender Musikanten; sie bildeten ein kleines Orchester, zusammengesetzt aus einem Baß, zwei Violinen, zwei Hörnern, einer Klarinette und einer Flöte; außerdem gab es eine Harfnerin und zwei Sängerinnen mit schönen Stimmen. Sie spielten Tänze und sangen Lieder; man gab ihnen Geld und sie wanderten weiter. Auf einem schönen schattigen Plätzchen neben der Landstraße traf ich sie wieder an; sie hatten sich da gelagert und hielten ihre Mahlzeit. Ich gesellte mich zu ihnen, sagte, daß ich auch ein wandernder Musiker sei, und bald wurden wir Freunde. Da sie Tänze spielten, frug ich sie schüchtern, ob sie auch meine Galopps schon spielten? Die Herrlichen! Sie kannten meine Galopps nicht! O, wie mir das wohl tat!

Ich frug, ob sie nicht auch andre Musik als Tanzmusik machten? „Ei wohl", antworteten sie, „aber nur für uns, und

nicht vor den vornehmen Leuten." — Sie packten ihre Musikalien aus — ich erblickte das große Septuor von Beethoven; staunend frug ich, ob sie auch dies spielten?

„Warum nicht?" — entgegnete der Älteste; — „Joseph hat eine böse Hand und kann jetzt nicht die zweite Violine spielen, sonst wollten wir uns gleich damit eine Freude machen."

Außer mir, ergriff ich sogleich die Violine Josephs, versprach ihn nach Kräften zu ersetzen, und wir begannen das Septuor.

O, welches Entzücken! Hier, an einer böhmischen Landstraße, unter freiem Himmel das Beethovensche Septuor von Tanzmusikanten, mit einer Reinheit, einer Präzision und einem so tiefen Gefühle vorgetragen, wie selten von den meisterhaftesten Virtuosen! — Großer Beethoven, wir brachten dir ein würdiges Opfer!

Wir waren soeben im Finale, als — die Chaussee bog sich an dieser Stelle bergauf — ein eleganter Reisewagen langsam und geräuschlos herankam, und endlich dicht bei uns still hielt. Ein erstaunlich langer und erstaunlich blonder junger Mann lag im Wagen ausgestreckt, hörte unsrer Musik mit ziemlicher Aufmerksamkeit zu, zog eine Brieftasche hervor und notierte einige Worte. Darauf ließ er ein Goldstück aus dem Wagen fallen, und weiter fortfahren, indem er zu seinem Bedienten wenige englische Worte sprach, woraus mir erhellte, daß dies ein Engländer sein müsse.

Dieser Vorfall verstimmte uns; zum Glück waren wir mit dem Vortrage des Septuors fertig. Ich umarmte meine Freunde und wollte sie begleiten, sie aber erklärten, daß sie von hier aus die Landstraße verlassen und einen Feldweg einschlagen würden, um für diesmal zu ihrem Heimatsdorfe zurückzukehren. Hätte nicht Beethoven selbst meiner gewartet, ich würde sie gewiß auch dahin begleitet haben. So aber trennten wir uns gerührt und schieden. Später fiel mir auf, daß niemand das Goldstück des Engländers aufgehoben hatte. —

Im nächsten Gasthof, wo ich einkehrte, um meine Glieder zu stärken, saß der Engländer bei einem guten Mahle. Er betrachtete mich lange; endlich sprach er mich in einem passabeln Deutsch an.

„Wo sind Ihre Kollegen?" frug er.

„Nach ihrer Heimat", sagte ich.

„Nehmen Sie Ihre Violine, und spielen Sie noch etwas" — fuhr er fort — „hier ist Geld!"

Das verdroß mich; ich erklärte, daß ich nicht für Geld spielte, außerdem auch keine Violine hätte, und setzte ihm kurz auseinander, wie ich mit jenen Musikanten zusammengetroffen war.

„Das waren gute Musikanten" — versetzte der Engländer — „und die Symphonie von Beethoven war auch sehr gut."

Diese Äußerung frappierte mich; ich frug ihn, ob er Musik treibe?

„Yes" — antwortete er — „ich spiele zweimal in der Woche die Flöte, Donnerstags blase ich Waldhorn, und Sonntags komponiere ich."

Das war viel; ich erstaunte. — In meinem Leben hatte ich nichts von reisenden englischen Musikern gehört; ich fand daher, daß sie sich sehr gut stehen müßten, wenn sie in so schönen Equipagen ihre Wanderungen ausführen könnten. — Ich frug, ob er Musiker von Profession sei?

Lange erhielt ich gar keine Antwort; endlich brachte er sehr langsam hervor, daß er viel Geld habe.

Mein Irrtum wurde mir einleuchtend, denn ich hatte ihn jedenfalls mit meiner Frage beleidigt. Verlegen schwieg ich, und verzehrte mein einfaches Mahl.

Der Engländer, der mich abermals lange betrachtet hatte, begann aber wieder. „Kennen Sie Beethoven?" — frug er mich.

Ich entgegnete, daß ich noch nie in Wien gewesen sei, und jetzt eben im Begriff stehe, dahin zu wandern, um die heißeste Sehnsucht zu befriedigen, die ich hege, den angebeteten Meister zu sehen.

„Woher kommen Sie?" — frug er. — „Von L . . . ." — „Das ist nicht weit! Ich komme von England, und will auch Beethoven kennen lernen. Wir werden Beide ihn kennen lernen; er ist ein sehr berühmter Komponist." —

Welch' wunderliches Zusammentreffen! — dachte ich bei mir. Hoher Meister, wie Verschiedene ziehst du nicht an! Zu Fuß und zu Wagen wandert man zu dir! — Mein Engländer interessierte mich; ich gestehe aber, daß ich ihn seiner Equipage wegen wenig beneidete. Es war mir, als wäre meine mühselige Pilgerfahrt zu Fuße heiliger und frömmer, und ihr Ziel müßte

mich mehr beglücken, als jenen, der in Stolz und Hoffahrt dahin zog.

Da blies der Postillon; der Engländer fuhr fort, nachdem er mir zugerufen, er würde Beethoven eher sehen als ich.

Ich war kaum einige Stunden zu Fuße gefolgt, als ich ihn unerwartet wieder antraf. Es war auf der Landstraße. Ein Rad seines Wagens war gebrochen; mit majestätischer Ruhe saß er aber noch darin, sein Bedienter hinten auf, trotzdem daß der Wagen ganz auf der Seite hing. Ich erfuhr, daß man den Postillon zurückerwartete, der nach einem ziemlich entfernten Dorfe gelaufen sei, um einen Schmied herbeizuschaffen. Man hatte schon lange gewartet; da der Bediente nur englisch sprach, entschloß ich mich, selbst nach dem Dorfe zu gehen, um Postillon und Schmied anzutreiben. Wirklich traf ich den erstern in einer Schenke, wo er beim Branntwein sich nicht sonderlich um den Engländer kümmerte; doch brachte ich ihn mit dem Schmied bald zu dem zerbrochenen Wagen zurück. Der Schade war geheilt; der Engländer versprach mir, mich bei Beethoven anzumelden, und — fuhr davon.

Wie sehr war ich verwundert, als ich am folgenden Tage ihn wiederum auf der Landstraße antraf! Diesmal aber ohne zerbrochenem Rad, hielt er ganz ruhig mitten auf dem Wege, las in einem Buche, und schien zufrieden zu sein, als er mich meines Weges daherkommen sah.

„Ich habe hier schon sehr viele Stunden gewartet", sagte er, „weil mir hier eingefallen ist, daß ich Unrecht getan habe, Sie nicht einzuladen, mit mir zu Beethoven zu fahren. Das Fahren ist viel besser als das Gehen. Kommen Sie in den Wagen."

Ich war abermals erstaunt. Eine kurze Zeit schwankte ich wirklich, ob ich sein Anerbieten nicht annehmen sollte; bald aber erinnerte ich mich des Gelübdes, das ich gestern getan hatte, als ich den Engländer dahin rollen sah: ich hatte mir gelobt, unter allen Umständen meine Pilgerfahrt zu Fuß zu wallen. Ich erklärte das laut. Jetzt erstaunte der Engländer; er konnte mich nicht begreifen. Er wiederholte sein Anerbieten, und daß er schon viele Stunden auf mich gewartet habe, obgleich er im Nachtquartier durch die gründliche Reparatur des zerbrochenen

Rades sehr lange aufgehalten worden sei. Ich blieb fest, und er fuhr verwundert davon.

Eigentlich hatte ich eine geheime Abneigung gegen ihn, denn es drang sich mir wie eine düstere Ahnung auf, daß mir dieser Engländer großen Verdruß anrichten würde. Zudem kam mir seine Verehrung Beethovens, sowie sein Vorhaben, ihn kennen zu lernen, mehr wie die geckenhafte Grille eines reichen Gentlemans als das tiefe, innige Bedürfnis einer enthusiastischen Seele vor. Deshalb wollte ich ihn lieber fliehen, um durch eine Gemeinschaft mit ihm meine fromme Sehnsucht nicht zu entweihen.

Aber als ob mich mein Geschick darauf vorbereiten wollte, in welchen gefährlichen Zusammenhang ich mit diesem Gentleman noch geraten sollte, traf ich ihn am Abend desselben Tages abermals, vor einem Gasthofe haltend und, wie es schien, mich erwartend. Denn er saß rückwärts in seinem Wagen, und sah die Straße zurück mir entgegen.

„Sir", — redete er mich an, — „ich habe wieder sehr viele Stunden auf Sie gewartet. Wollen Sie mit mir zu Beethoven fahren?"

Diesmal mischte sich zu meinen Erstaunem ein heimliches Grauen. Diese auffallende Beharrlichkeit, mir zu deinen, konnte ich mir unmöglich anders erklären, als daß der Engländer, meine wachsende Abneigung gegen sich gewahrend, mir zu meinem Verderben sich aufdrängen wollte. Mit unverhaltenem Verdrusse schlug ich abermals sein Anerbieten aus. Da rief er stolz:

„Goddam, Sie schätzen Beethoven wenig. Ich werde ihn bald sehen!" Eilig flog er davon. —

Diesmal war es wirklich das letzte Mal, daß ich auf dem noch langen Wege nach Wien mit diesem Inselsohne zusammentraf. Endlich betrat ich die Straßen Wiens; das Ende meiner Pilgerfahrt war erreicht. Mit welchen Gefühlen zog ich in dieses Mekka meines Glaubens ein! Alle Mühseligkeiten der langen und beschwerlichen Wanderschaft waren vergessen; ich war am Ziele, in den Mauern, die Beethoven umschlossen.

Ich war zu tief bewegt, um sogleich an die Ausführung meiner Absicht denken zu können. Zunächst erkundigte ich mich zwar nach der Wohnung Beethovens, jedoch nur, um mich in dessen Nähe einzulogieren. Ziemlich gegenüber dem Hause, in welchem der Meister wohnte, befand sich ein nicht zu vornehmer

Gasthof; ich mietete mir ein kleines Kämmerchen im fünften Stock desselben, und dort bereitete ich mich nun auf das größte Ereignis meines Lebens, auf einen Besuch bei Beethoven vor.

Nachdem ich zwei Tage ausgeruht, gefastet und gebetet, Wien aber noch mit keinem Blick näher betrachtet hatte, faßte ich denn Mut, verließ meinen Gasthof, und ging schräg gegenüber in das merkwürdige Haus. Man sagte mir, Herr Beethoven sei nicht zugegen. Das war mir gerade recht; denn ich gewann Zeit, um mich von neuem zu sammeln. Da mir aber den Tag über noch viermal derselbe Bescheid, und zwar mit einem gewissen gesteigerten Tone gegeben ward, hielt ich diesen Tag für einen Unglückstag, und gab mißmutig meinen Besuch auf.

Als ich zu meinem Gasthof zurückwanderte, grüßte mir aus dem ersten Stocke desselben mein Engländer ziemlich leutselig entgegen.

„Haben Sie Beethoven gesehen?" rief er mir zu.

„Noch nicht: er war nicht anzutreffen", entgegenete ich, verwundert über mein abermaliges Zusammentreffen mit ihm. Auf der Treppe begegnete er mir, und nötigte mich mit auffallender Freundlichkeit in sein Zimmer. „Mein Herr," sagte er, „ich habe Sie heute schon fünf mal in Beethovens Haus gehen sehen. Ich bin schon viele Tage hier, und habe in diesem garstigen Hôtel Quartier genommen, um Beethoven nahe zu sein. Glauben sie mir, es ist sehr schwer, Beethoven zu sprechen; dieser Gentleman hat sehr viele Launen. Ich bin im Anfange sechs mal zu ihm gegangen, und bin stets zurückgewiesen worden. Jetzt stehe ich sehr früh auf, und setze mich bis spät abends an das Fenster, um zu sehen, wann Beethoven ausgeht. Der Gentleman scheint aber n i e auszugehen."

„So glauben Sie, Beethoven sei auch heute zu Hause gewesen, und habe mich abweisen lassen?" rief ich bestürzt.

„Versteht sich, Sie und ich, wir sind abgewiesen. Und das ist mir sehr unangenehm, denn ich bin nicht gekommen, Wien kennen zu lernen, sondern Beethoven."

Das war für mich eine sehr trübe Nachricht. Nichtsdestoweniger versuchte ich am andern Tage wieder mein Heil, jedoch abermals vergebens. — die Pforten des Himmels waren mir verschlossen.

Mein Engländer, der meine fruchtlosen Versuche stets mit der gespanntesten Aufmerksamkeit vom Fenster aus beobachtete, hatte nun auch durch Erkundigungen Sicherheit erhalten, daß Beethoven nicht auf die Straße heraus wohne. Er war sehr verdrießlich, aber grenzenlos beharrlich. — Dafür war meine Geduld bald verloren, denn ich hatte dazu wohl mehr Grund als er; eine Woche war allmählich verstrichen, ohne daß ich meinen Zweck erreichte, und die Einkünfte meiner Galopps erlaubten mir durchaus keinen langen Aufenthalt in Wien. Nach und nach begann ich zu verzweifeln.

Ich teilte meine Leiden dem Wirte des Gasthofes mit. Dieser lächelte, und versprach mir den Grund meines Unglücks anzugeben, wenn ich gelobte, ihn nicht dem Engländer zu verraten. Meinen Unstern ahnend, tat ich das verlangte Gelübde.

„Sehen Sie wohl", — sagte nun der ehrliche Wirt — „es kommen hier sehr viel Engländer her, um Herrn von Beethoven zu sehen und kennen zu lernen. Dies verdrießt aber Herrn von Beethoven sehr, und er hat eine solche Wut gegen die Zudringlichkeit dieser Herren, daß er es jedem Fremden rein unmöglich macht, vor ihn zu gelangen. Er ist ein sonderlicher Herr, und man muß ihm dies verzeihen. Meinem Gasthofe ist dies aber recht zuträglich, denn er ist gewöhnlich stark von Engländern besetzt, die durch die Schwierigkeit, Herrn Beethoven zu sprechen, genötigt sind, länger, als es sonst der Fall sein würde, meine Gäste zu sein. Da sie jedoch versprechen, mir diese Herren nicht zu verscheuchen, so hoffe ich ein Mittel ausfindig zu machen, wie Sie an Herrn Beethoven herankommen können."

Das war sehr erbaulich; ich kam also nicht zum Ziele, weil ich armer Teufel als Engländer passierte! O, meine Ahnung war gerechtfertigt; der Engländer war mein Verderben! — Augenblicklich wollte ich aus dem Gasthofe ziehen, denn jedenfalls wurde in Beethovens Hause jeder für einen Engländer gehalten, der hier logierte, und schon deshalb war ich also im Bann. Dennoch hielt mich aber das Versprechen des Wirtes, daß er mir eine Gelegenheit verschaffen wollte, Beethoven zu sehen und zu sprechen, zurück. Der Engländer, den ich nun im Innersten verabscheute, hatte während dem allerhand Intrigen und Bestechungen angefangen, jedoch immer ohne Resultat.

So verstrichen wiederum mehrere fruchtlose Tage, während

welcher der Ertrag meiner Galopps sichtlich abnahm, als mir endlich der Wirt vertraute, daß ich Beethoven nicht verfehlen könnte, wenn ich mich in einen gewissen Biergarten begeben wollte, wo dieser sich fast täglich zu einer bestimmten Stunde einzufinden pflege. Zugleich erhielt ich von meinem Ratgeber unfehlbare Nachweisungen über die Persönlichkeit des großen Meisters, die es mir möglich machen sollten, ihn zu erkennen. Ich lebte auf und beschloß, mein Glück nicht auf morgen zu verschieben. Es war mir unmöglich, Beethoven beim Ausgehen anzutreffen, da er sein Haus stets durch eine Hintertür verließ; somit blieb mir nichts übrig, als der Biergarten. Leider suchte ich den Meister aber sowohl an diesem, als an den nächstfolgenden zwei Tagen dort vergebens auf. Endlich am vierten, als ich wiederum zur bestimmten Stunde meine Schritte dem verhängnisvollen Biergarten zuwandte, mußte ich zu meiner Verzweiflung gewahr werden, daß mich der Engländer vorsichtig und bedächtig von fern verfolgte. Der Unglückliche, fortwährend an sein Fenster postiert, hatte es sich nicht entgehen lassen, daß ich täglich zu einer gewissen Zeit nach derselben Richtung hin ausging; dies hatte ihn frappiert, und sogleich vermutend, daß ich eine Spur entdeckt habe, Beethoven aufzusuchen, hatte er beschlossen, aus dieser meiner vermutlichen Entdeckung Vorteil zu ziehen. Er erzählte mir alles dies mit der größten Unbefangenheit, und erklärte zugleich, daß er mir überall hin folgen wollte. Vergebens war mein Bemühen, ihn zu hintergehen und glauben zu machen, daß ich einzig vorhabe, zu meiner Erholung einen gemeinen Biergarten zu besuchen, der viel zu unfashionabel sei, um von Gentlemans seines Gleichen beachtet zu werden, er blieb unerschütterlich bei seinem Entschlusse, und ich hatte mein Geschick zu verfluchen. Endlich versuchte ich Unhöflichkeit, und suchte ihn durch Grobheit von mir zu entfernen; weit davon aber, sich dadurch aufbringen zu lassen, begnügte er sich mit einem sanften Lächeln. Seine fixe Idee war: Beethoven zu sehen, — alles übrige kümmerte ihn nicht.

Und in Wahrheit, diesen Tag sollte es geschehen, daß ich endlich zum ersten Male den großen Beethoven zu Gesicht bekam. Nichts vermag meine Hingerissenheit, zugleich aber auch meine Wut zu schildern, als ich, an der Seite meines Gentlemans sitzend, den Mann sich nähern sah, dessen Haltung und Aussehen vollständig der Schilderung entsprachen, die mir mein Wirt von

dem Äußern des Meisters entworfen hatte. Der lange, blaue Überrock, das verworrene, struppige graue Haar, dazu aber die Mienen, der Ausdruck des Gesichts, wie sie nach einem guten Porträt lange meiner Einbildungskraft vorgeschwebt hatten. Hier war ein Irrtum unmöglich: im ersten Augenblicke hatte ich ihn erkannt! Mit schnellen, kurzen Schritten kam er an uns vorbei; Überraschung und Ehrfurcht fesselten meine Sinne.

Der Engländer verlor keine meiner Bewegungen; mit neugierigem Blicke beobachtete er den Ankömmling, der sich in die entfernteste Ecke des um diese Stunde noch unbesuchten Gartens zurückzog, Wein bringen ließ, und dann einige Zeit in einer nachdenkenden Stellung verblieb. Mein laut schlagendes Herz sagte mir: er ist es! Ich vergaß für einige Augenblicke meinen Nachbar, und betrachtete mit gierigem Auge und mit unsäglicher Bewegnug den Mann, dessen Genius ausschließlich all meine Gedanken und Gefühle beherrschte, seit ich gelernt zu denken und zu fühlen. Unwillkürlich begann ich leise vor mich hinzusprechen, und verfiel in eine Art von Monolog, der mit den nur zu bedeutsamen Worten schloß: „Beethoven, du bist es also, den ich sehe?"

Nichts entging meinem heillosen Nachbar, der, nahe zu mir herabgebeugt, mit verhaltenem Atem mein Flüstern belauscht hatte. Aus meiner tiefen Extase ward ich aufgeschreckt durch die Worte: „Yes! dieser Gentleman ist Beethoven! Kommen Sie, und stellen wir uns ihm sogleich vor!"

Voll Angst und Verdruß hielt ich den verwünschten Engländer beim Arme zurück.

„Was wollen Sie tun?" rief ich, — „wollen Sie uns kompromittieren — hier an diesem Orte — so ganz ohne alle Beobachtung der Schicklichkeit?"

„O" — entgegnete er — „dies ist eine vortreffliche Gelegenheit, wir werden nicht leicht eine bessere finden."

Damit zog er eine Art von Notenheft aus der Tasche, und wollte direkt auf den Mann im blauen Überrock losgehen. Außer mir erfaßte ich den Unsinnigen bei den Rockschößen, und rief ihm mit Heftigkeit zu: „Sind Sie des Teufels?"

Dieser Vorgang hatte die Aufmerksamkeit des Fremden auf sich gezogen. Mit einem peinlichen Gefühle schien er zu erraten, daß er der Gegenstand unsrer Aufregung sei, und nachdem er

hastig sein Glas geleert, erhob er sich, um fortzugehen. Kaum hatte dies der Engländer gewahrt, als er sich mit solcher Gewalt von mir losriß, daß er mir einen seiner Rockschöße in der Hand zurückließ, und sich Beethoven in den Weg warf. Dieser suchte ihm auszuweichen; der Nichtswürdige kam ihm aber zuvor, machte ihm eine herrliche Verbeugung nach den Regeln der neuesten englischen Mode, und redete ihn folgendermaßen an:

„Ich habe die Ehre mich dem sehr berühmten Kompositeur und sehr ehrenwerten Herrn Beethoven vorzustellen."

Er hatte nicht nötig, mehr hinzuzufügen, denn nach den ersten Worten schon hatte Beethoven, nachdem er einen Blick auf mich geworfen, sich mit einem eiligen Seitensprunge abgewandt, und war mit Blitzesschnelle aus dem Garten verschwunden. Nichtsdestoweniger war der unerschütterliche Britte eben im Begriff, dem Entflohenen nachzulaufen, als ich mich in wütender Bewegung an den letzten seiner Rockschöße anhing. Einigermaßen verwundert hielt er an, und rief mit seltsamem Tone:

„Goddam! dieser Gentleman ist würdig, Engländer zu sein! Er ist gar ein großer Mann, und ich werde nicht säumen, seine Bekanntschaft zu machen."

Ich blieb versteinert; dieses schauderhafte Abenteuer vernichtete mir alle Hoffnung, den heißesten Wunsch meines Herzens erfüllt zu sehen!

In der Tat wurde mir begreiflich, daß von nun an jeder Schritt, mich Beethoven auf eine gewöhnliche Art zu nähern, vollkommen fruchtlos geworden sei. Bei meinen gänzlich zerrütteten Vermögenszuständen hatte ich mich nur noch zu entscheiden, ob ich augenblicklich unverrichteter Dinge meine Heimfahrt antreten oder einen letzten verzweifelten Schritt tun sollte, mich an mein Ziel zu bringen. Bei dem ersten Gedanken schauderte ich bis in das Innerste meiner Seele. Wer mußte, so nah' an den Pforten des höchsten Heiligtums, diese für immer sich schließen sehen, ohne nicht in Vernichtung zu fallen! Ehe ich also das Heil meiner Seele aufgab, wollte ich noch einen Verzweiflungsschritt tun. Welcher Schritt aber war es, welcher Weg, den ich gehen sollte? Lange konnte ich nichts Durchgreifendes ersinnen. Ach, all' mein Bewußtsein war gelähmt; nichts bot sich meiner aufgeregten Einbildungskraft dar, als die Erinnerung dessen, was ich erleben mußte, als ich den Rockschoß

des entsetzlichen Engländers in den Händen hielt. Beethovens Seitenblick auf mich Unglückseligen in dieser furchtbaren Katastrophe war mir nicht entgangen; ich fühlte, was dieser Blick zu bedeuten hatte: er hatte mich zum Engländer gemacht!

Was nun beginnen, um den Argwohn des Meisters zu enttäuschen? Alles kam darauf an, ihn wissen zu lassen, daß ich eine einfache deutsche Seele sei, voll irdischer Armut, aber überirdischem Enthusiasmus.

So entschied ich mich denn endlich, mein Herz auszuschütten, zu schreiben. Dies geschah. Ich schrieb; erzählte kurz meine Lebensgeschichte, wie ich zum Musiker geworden war, wie ich ihn anbetete, wie ich ihn einmal hätte kennen lernen wollen, wie ich zwei Jahre opferte, mir einen Namen als Galopp-Komponist zu machen, wie ich meine Pilgerfahrt antrat und vollendete, welche Leiden der Engländer über mich brachte, und welche grausame Lage gegenwärtig die meinige sei. Indem ich bei dieser Aufzählung meiner Leiden mein Herz sich merklich erleichtern fühlte, verfiel ich in der Wollust dieses Gefühls sogar in einen gewissen Grad von Vertraulichkeit; ich flocht meinem Briefe ganz freimütige und ziemlich starke Vorwürfe ein über die ungerechte Grausamkeit des Meisters, mit der ich Ärmster von ihm behandelt ward. Mit wahrhafter Begeisterung schloß ich endlich diesen Brief; es flimmerte mir vor den Augen, als ich die Adresse: „An Herrn Ludwig van Beethoven" — schrieb. Ich sprach noch ein stilles Gebet, und gab diesen Brief selbst in Beethovens Hause ab.

Als ich voll Enthusiasmus zu meinem Hotel zurückkehrte, o Himmel! — wer brachte mir auch da wieder den furchtbaren Engländer vor meine Augen! Von seinem Fenster aus hatte er auch diesen meinen letzten Gang beobachtet; er hatte in meinen Mienen die Freude der Hoffnung gelesen, und das war genug, um mich wiederum seiner Macht verfallen zu lassen. Wirklich hielt er mich auf der Treppe an mit der Frage: „Gute Hoffnung? Wann werden wir Beethoven sehen?"

„Nie, nie!" — schrie ich in Verzweiflung — „Sie will Beethoven nie im Leben wieder sehen! Lassen Sie mich, Entsetzlicher, wir haben nichts gemein!"

„Sehr wohl haben wir gemein" — entgegnete er kaltblütig — „wo ist mein Rockschoß, Sir? Wer hat Sie autorisiert, mir ihn gewaltsam zu entwenden? Wissen Sie, daß Sie Schuld sind an

dem Benehmen Beethovens gegen mich? Wie konnte er es konvenable finden, sich mit einem Gentleman einzulassen, der nur Einen Rockschoß hatte!"

Außer mir, diese Schuld auf mich gewälzt zu sehen, rief ich: „Herr, den Rockschoß sollen Sie zurück haben; mögen Sie ihn schamvoll zum Andenken aufbewahren, wie Sie den großen Beethoven beleidigten, und einen armen Musiker in das Verderben stürzten! Leben Sie wohl, mögen wir uns nie wieder sehen!"

Er suchte mich zurückzuhalten und zu beruhigen, indem er mich versicherte, daß er noch sehr viel Röcke im besten Zustande besitze; ich solle ihm nur sagen, wann uns Beethoven empfangen wollte? — Rastlos stürmte ich aber hinauf zu meinem fünften Stock; da schloß ich mich ein und erwartete Beethovens Antwort.

Wie aber soll ich beschreiben, was in mir, was um mich vorging, als ich wirklich in der nächsten Stunde ein kleines Stück Notenpapier erhielt, auf welchem mit flüchtiger Hand geschrieben stand:

„Entschuldigen Sie, Herr R . . . ., wenn ich Sie bitte, mich erst morgen Vormittag zu besuchen, da ich heute beschäftigt bin, ein Paket Musikalien auf die Post zu liefern. Morgen erwarte ich Sie. Beethoven."

Zuerst sank ich auf meine Knie und dankte dem Himmel für diese außerordentliche Huld; meine Augen trübten sich mit den inbrünstigsten Tränen. Endlich brach aber mein Gefühl in wilde Lust aus; ich sprang auf, und wie ein Rasender tanzte ich in meinem kleinen Zimmer umher. Ich weiß nicht recht, was ich tanzte, nur entsinne ich mich, daß ich zu meiner großen Scham plötzlich inne wurde, wie ich einen meiner Galopps dazu pfiff. Diese betrübende Entdeckung brachte mich wieder zu mir selbst. Ich verließ mein Stübchen, den Gasthof, und stürzte freudetrunken in die Straßen Wiens.

Mein Gott, meine Leiden hatten mich ganz vergessen gemacht, daß ich in Wien sei. Wie entzückte mich das heitere Treiben der Bewohner dieser Kaiserstadt. Ich war in einem begeisterten Zustande und sah alles mit begeisterten Augen. Die etwas oberflächliche Sinnlichkeit der Wiener dünkte mich frische Lebenswärme; ihre leichtsinnige und nicht sehr unterscheidende Genußsucht galten mir für natürliche und offene Empfänglichkeit für

alles Schöne. Ich erforschte die fünf täglichen Theaterzettel. Himmel! Da erblickte ich auf dem einen angezeigt: Fidelio, Oper von Beethoven

Ich mußte in das Theater, und mochten die Einkünfte meiner Galopps noch so sehr zusammengeschmolzen sein. Als ich im Parterre ankam, begann soeben die Ouvertüre. Es war dies die Umarbeitung der Oper, die früher unter dem Titel: Leonore, zur Ehre des tiefsinnigen Wiener Publikums durchgefallen war. Auch in dieser zweiten Gestalt hatte ich die Oper noch nirgends aufführen hören; man denke sich also das Entzücken, welches ich empfand, als ich das herrliche Neue hier zum ersten Male vernahm! Ein sehr junges Mädchen gab die Leonore; diese Sängerin schien sich aber schon in so früher Jugend mit dem Genius Beethovens vermählt zu haben. Mit welcher Glut, mit welcher Poesie, wie tief erschütternd stellte sie dies außerordentliche Weib dar! Sie nannte sich Wilhelmine Schröder. Sie hat sich das hohe Verdienst erworben, Beethovens Werk dem deutschen Publikum erschlossen zu haben; denn wirklich sah ich an diesem Abend selbst die oberflächlichen Wiener vom gewaltigsten Enthusiasmus ergriffen. Mir für mein Teil war der Himmel geöffnet; ich war verklärt und betete den Genius an, der mich — gleich Florestan — aus Nacht und Ketten in das Licht und die Freiheit geführt hatte.

Ich konnte die Nacht nicht schlafen. Was ich soeben erlebt, und was mir morgen bevorstand, war zu groß und überwältigend, als daß ich es ruhig hätte in einen Traum mit übertragen können. Ich wachte, ich schwärmte und bereitete mich, vor Beethoven zu erscheinen. — Endlich erschien der neue Tag; mit Ungeduld erwartete ich die zum Morgenbesuch schickliche Stunde; — auch sie schlug, und ich brach auf. Mir stand das wichtigste Ereignis meines Lebens bevor: von diesem Gedanken war ich erschüttert.

Aber noch sollte ich eine furchtbare Prüfung überstehen.

Mit großer Kaltblütigkeit an die Haustüre Beethovens gelehnt, erwartete mich mein Dämon, — der Engländer! — Der Unselige hatte alle Welt, somit endlich auch den Wirt unsres Gasthofes bestochen; dieser hatte die offenen Zeilen Beethovens an mich früher, als ich selbst, gelesen, und den Inhalt derselben an den Britten verraten.

Ein kalter Schweiß überfiel mich bei diesem Anblick; alle

Poesie, alle himmlische Aufregung schwand mir dahin: ich war wieder in seiner Gewalt.

„Kommen Sie," begann der Unglückliche: „stellen wir uns Beethoven vor!"

Erst wollte ich mir mit einer Lüge helfen, und vorgeben, daß ich gar nicht auf dem Wege zu Beethoven sei. Allein er benahm mir bald alle Möglichkeit zur Ausflucht; denn mit großer Offenherzigkeit machte er mich damit bekannt, wie er hinter mein Geheimnis gekommen war, und erklärte, mich nicht eher verlassen zu wollen, als bis wir von Beethoven zurückkämen. Ich versuchte erst in Güte ihn von seinem Vorhaben abzubringen — umsonst! Ich geriet in Wut — umsonst! Endlich hoffte ich mich ihm durch die Schnelligkeit meiner Füße zu entziehen; wie ein Pfeil flog ich die Treppen hinan, und riß wie ein Rasender an der Klingel. Ehe aber noch geöffnet wurde, war der Gentleman bei mir, ergriff die Flügel meines Rockes und sagte: „Entfliehen Sie mir nicht! Ich habe ein Recht an Ihren Rockschoß; ich will Sie daran halten, bis wir vor Beethoven stehen."

Entsetzt wandte ich mich um, suchte mich ihm zu entreißen, ja, ich fühlte mich versucht, gegen den stolzen Sohn Brittaniens mich mit Tätlichkeiten zu verteidigen: — da ward die Türe geöffnet. Die alte Aufwärtetrin erschien, zeigte ein finsteres Gesicht, als sie uns in unserer sonderbaren Situation erblickte, und machte Miene, die Türe sogleich wieder zu schließen. In der Angst rief ich laut meinen Namen, und beteuerte, von Herrn Beethoven eingeladen worden zu sein.

Noch war die Alte zweifelhaft, denn der Anblick des Engländers schien ihr ein gerechtes Bedenken zu erwecken, als durch ein Ungefähr auf einmal Beethoven selbst an der Türe seines Kabinets erschien. Diesen Moment benutzend trat ich schnell ein, und wollte auf den Meister zu, um mich zu entschuldigen. Zugleich zog ich aber den Engländer mit herein, denn dieser hatte mich noch fest. Er führte seinen Vorsatz aus, und ließ mich erst los, als wir vor Beethoven standen. Ich verbeugte mich, und stammelte meinen Namen; wiewohl er diesen jedenfalls nicht verstand, schien er doch zu wissen, daß ich der sei, der ihm geschrieben hatte. Er hieß mich in sein Zimmer eintreten, und ohne sich um Beethovens verwunderungsvollen Blick zu kümmern, schlüpfte mein Begleiter mir eiligst nach.

Hier war ich — im Heiligtum; die gräßliche Verlegenheit aber, in welche mich der heillose Brite gebracht hatte, raubte mir alle wohltätige Besinnung, die mir nötig war, um meines Glückes würdig zu genießen. An und für sich war Beethovens äußere Erscheinung keineswegs dazu gemacht, angenehm und behaglich zu wirken. Er war in ziemlich unordentlicher Hauskleidung, trug rote wollene Binde um den Leib; lange, starke graue Haare lagen unordentlich um seinen Kopf herum, und seine finstere, unfreundliche Miene vermochte durchaus nicht meine Verlegenheit zu heben. Wir setzten uns an einen Tisch nieder, der voll Papiere und Federn lag.

Es herrschte unbehagliche Stimmung, keiner sprach. Augenscheinlich war Beethoven verstimmt, zwei für einen empfangen zu haben.

Endlich begann er, indem er mit rauher Stimme frug: „Sie kommen von L . . .?"

Ich wollte antworten; er aber unterbrach mich, indem er einen Bogen Papier nebst einem Bleistift bereit legte, fügte er hinzu: „Schreiben Sie, ich höre nicht."

Ich wußte von Beethovens Taubheit, und hatte mich darauf vorbereitet. Nichtsdestoweniger fuhr es mir wie ein Stich durch das Herz, als ich von dieser rauhen, gebrochenen Stimme hörte: „Ich höre nicht!" — Freudenlos und arm in der Welt zu stehen; die einzige Erhebung in der Macht der Töne zu wissen, und sagen zu müssen: ich höre nicht! — Im Moment kam ich in mir zum vollkommenen Verständnis über Beethovens äußere Erscheinung, über den tiefen Gram auf seinen Wangen, über den düsteren Unmut seines Blickes, über den verschlossenen Trotz seiner Lippen: — er hörte nicht! —

Verwirrt und ohne zu wissen, was? schrieb ich eine Bitte um Entschuldigung und eine kurze Erklärung der Umstände auf, die mich in der Begleitung des Engländers erscheinen ließen. Dieser saß währenddem stumm und befriedigt Beethoven gegenüber, der, nachdem er meine Zeilen gelesen, sich ziemlich heftig zu ihm wandte, mit der Frage, was er von ihm wünsche?

„Ich habe die Ehre . . ." — entgegnete der Britte.

„Ich verstehe Sie nicht!" — rief Beethoven ihn hastig unterbrechend — „ich höre nicht, und kann auch nicht viel sprechen. Schreiben Sie auf, was Sie von mir wollen."

Der Engländer sann einen Augenblick ruhig nach, zog dann sein zierliches Musikheft aus der Tasche, und sagte zu mir: „Es ist gut. Schreiben Sie: ich bitte Herrn Beethoven, meine Komposition zu sehen, wenn ihm eine Stelle darin nicht gefällt, wird er die Güte haben, ein Kreuz dabei zu machen."

Ich schrieb wörtlich sein Verlangen auf, in der Hoffnung, ihn nun los zu werden; und so kam es auch. Nachdem Beethoven gelesen, legte er mit einem sonderbaren Lächeln die Komposition des Engländers auf den Tisch, nickte kurz und sagte: „Ich werde es schicken."

Damit war mein Gentleman sehr zufrieden, stand auf, machte eine besonders herrliche Verbeugnug und empfahl sich. — Ich atmete tief auf: — er war fort.

Nun erst fühlte ich mich im Heiligtum. Selbst Beethovens Züge heiterten sich deutlich auf; er blickte mich einen Augenblick ruhig an, und begann dann:

„Der Britte hat Ihnen viel Ärger gemacht?" sagte er; „trösten Sie sich mit mir; diese reisenden Engländer haben mich schon bis auf das Blut geplagt. Sie kommen heute, einen armen Musiker zu sehen, wie morgen ein seltenes Tier. Es tut mir leid um Sie, daß ich Sie mit jenem verwechselt habe. — Sie schrieben mir, daß Sie mit meinen Kompositionen zufrieden wären. Das ist mir lieb, denn ich rechne jetzt nur wenig darauf, daß meine Sachen den Leuten gefallen."

Diese Vertraulichkeit in seiner Anrede benahm mir bald alle lästige Befangenheit; ein Freudenschauer durchbebte mich bei diesen einfachen Worten. Ich schrieb, daß ich wahrlich nicht der einzige sei, der von so glühendem Enthusiasmus für jede seiner Schöpfungen erfüllt wäre, daß ich nichts sehnlicher wünschte, als z. B. meiner Vaterstadt das Glück verschaffen zu können, ihn einmal in ihrer Mitte zu sehen; er würde sich dann überzeugen, welche Wirkung dort seine Werke auf das gesamte Publikum hervorbrächten.

„Ich glaube wohl", erwiderte Beethoven, — „daß meine Kompositionen im nördlichen Deutschland mehr ansprechen. Die Wiener ärgern mich oft; sie hören täglich zu viel schlechtes Zeug, als daß sie immer aufgelegt sein sollten, mit Ernst an etwas Ernstes zu gehen."

Ich wollte dem widersprechen, und führte an, daß ich gestern

der Aufführung des „Fidelio" beigewohnt hätte, welche das Wiener Publikum mit dem offensten Enthusiasmus aufgenommen habe.

„Hm, hm!" brummte der Meister, „der Fidelio! — Ich weiß aber, daß die Leutchen jetzt nur aus Eitelkeit in die Hände klatschen, denn sie reden sich ein, daß ich in der Umarbeitung dieser Oper nur ihrem Rate gefolgt sei. Nun wollen sie mir die Mühe vergelten, und rufen bravo! Es ist ein gutmütiges Volk und nicht gelehrt; ich bin darum lieber bei ihnen, als bei gescheiten Leuten. — Gefällt Ihnen jetzt der Fidelio?"

Ich berichtete von dem Eindrucke, den die gestrige Vorstellung auf mich gemacht hatte, und bemerkte, daß durch die hinzugefügten Stücke das Ganze auf das Herrlichste gewonnen habe.

„Ärgerliche Arbeit!" entgegnete Beethoven: „Ich bin kein Opernkomponist, wenigstens kenne ich kein Theater in der Welt, für das ich gern wieder eine Oper schreiben möchte! Wenn ich eine Oper machen wollte, die nach meinem Sinne wäre, würden die Leute davon laufen; denn da würde nichts von Arien, Duetten, Terzetten und all dem Zeuge zu finden sein, womit sie heutzutage die Oper zusammenflicken, und was ich dafür machte, würde kein Sänger singen und kein Publikum hören wollen. Sie kennen alle nur die glänzende Lüge, brillanten Unsinn und überzuckerte Langweile. Wer ein wahres musikalisches Drama machte, würde für einen Narren angesehen werden, und wäre es auch in der Tat, wenn er so etwas nicht für sich selbst behielte, sondern es vor die Leute bringen wollte."

„Und wie würde man zu Werke gehen müssen" — frug ich erhitzt, — „um ein solches musikalisches Drama zustande zu bringen?"

„Wie es Shakespeare machte, wenn er seine Stücke schrieb", war die fast heftige Antwort. Dann fuhr er fort: „Wer es sich darum zu tun sein lassen muß, Frauenzimmern mit passabler Stimme allerlei bunten Tand anzupassen, durch den sie bravi und Händeklatschen bekommen, der sollte Pariser Frauenschneider werden, aber nicht dramatischer Komponist. — Ich für mein Teil bin nun einmal zu solchen Späßen nicht gemacht. Ich weiß recht wohl, daß die gescheiten Leute deshalb meinen, ich verstünde mich allenfalls auf die Instrumentalmusik, in der Vokalmusik würde ich aber nie zu Hause sein. Sie haben recht, da sie

unter Vokalmusik nur Opernmusik verstehen; und dafür, daß ich in diesem Unsinne heimisch würde, bewahre mich der Himmel!"

Ich erlaubte mir hier zu fragen, ob er wirklich glaube, daß jemand nach Anhörung seiner „Adelaide" ihm den glänzendsten Beruf auch zur Gesangsmusik abzusprechen wagen würde?

„Nun," entgegnete er nach einer kleinen Pause, — „die Adelaide und dergleichen sind am Ende Kleinigkeiten, die den Virtuosen von Profession zeitig genug in die Hände fallen, um ihnen als Gelegenheit zu dienen, ihre vortrefflichen Kunststückchen anbringen zu können. Warum sollte aber die Vokalmusik nicht ebensogut als die Instrumentalmusik einen großen, ernsten Genre bilden können, der zumal bei der Ausführung von dem leichtsinnigen Sängervolke ebenso respektiert würde, als es meinetwegen bei einer Symphonie vom Orchester gefordert wird? Die menschliche Stimme ist einmal da. Ja, sie ist sogar ein bei weitem schöneres und edleres Ton-Organ als jedes Instrument des Orchesters. Sollte man sie nicht ebenso selbständig in Anwendung bringen können, wie dieses? Welche ganz neuen Resultate würde man nicht bei diesem Verfahren gewinnen! Denn gerade der seiner Natur nach von der Eigentümlichkeit der Instrumente gänzlich verschiedene Charakter der menschlichen Stimme würde besonders herauszuheben und festzuhalten sein, und die mannigfachsten Kombinationen erzeugen lassen. In den Instrumenten repräsentieren sich die Urorgane der Schöpfung und der Natur; das, was sie ausdrücken, kann nie klar bestimmt und festgesetzt werden, denn sie geben die Urgefühle selbst wieder, wie sie aus dem Chaos der ersten Schöpfung hervorgingen, als es selbst vielleicht noch nicht einmal Menschen gab, die sie in ihr Herz aufnehmen konnten. Ganz anders ist es mit dem Genius der Menschenstimme; diese repräsentiert das menschliche Herz und dessen abgeschlossene, individuelle Empfindung. Ihr Charakter ist somit beschränkt, aber bestimmt und klar. Man bringe nun diese beiden Elemente zusammen, man vereinige sie! Man stelle den wilden, in das Unendliche hinausschweifenden Urgefühlen, repräsentiert von den Instrumenten, die klare bestimmte Empfindung des menschlichen Herzens entgegen, repräsentiert von der Menschenstimme. Das Hinzutreten dieses zweiten Elementes wird wohltuend und schlichtend auf den Kampf der Urgefühle wirken, wird ihrem Strome einen bestimmten, vereinigten Lauf

geben; das menschliche Herz selbst aber wird, indem es jene Urempfindungen in sich aufnimmt, unendlich erkräftigt und erweitert, fähig sein, die frühere unbestimmte Ahnung des Höchsten, zum göttlichen Bewußtsein umgewandelt, klar in sich zu fühlen."

Hier hielt Beethoven wie erschöpft einige Augenblicke an. Dann fuhr er mit einem leichten Seufzer fort: „Freilich stößt man bei dem Versuch zur Lösung dieser Aufgabe auf manchen Übelstand; um singen zu lassen, braucht man der Worte. Wer aber wäre imstande, die Poesie in Worte zu fassen, die einer solchen Vereinigung aller Elemente zugrunde liegen würde? Die Dichtung muß da zurückstehen, denn die Worte sind für diese Aufgabe zu schwache Organe. — — Sie werden bald eine neue Komposition von mir kennen lernen, die Sie an das erinnern wird, worüber ich mich jetzt ausließ. Es ist dies eine Symphonie mit Chören. Ich mache Sie darauf aufmerksam, wie schwer es mir dabei ward, dem Übelstand der Unzulänglichkeit der zu Hilfe gerufenen Dichtkunst abzuhelfen. Ich habe mich endlich entschlossen, die schöne Hymne unsers Schillers „an die Freude" zu benützen; es ist diese jedenfalls eine edle und erhebende Dichtung, wenn auch weit entfernt davon, das auszusprechen, was allerdings in diesem Falle keine Verse der Welt aussprechen können."

Noch heute kann ich das Glück kaum fassen, das mir dadurch zu Teil ward, daß mir Beethoven selbst durch diese Andeutungen zum vollen Verständnis seiner riesenhaften letzten Symphonie verhalf, die damals höchstens eben erst vollendet, keinem aber noch bekannt war. Ich drückte ihm meinen begeistertsten Dank für diese gewiß seltene Herablassung aus. Zugleich äußerte ich die entzückende Überraschung, die er mir mit der Nachricht bereitet hatte, daß man dem Erscheinen eines neuen großen Werkes von seiner Komposition entgegensehen dürfe. Mir waren die Tränen in die Augen getreten, — ich hätte vor ihm niederknien mögen.

Beethoven schien meine gerührte Aufregung zu gewahren. Er sah mich halb wehmütig, halb spöttisch lächelnd an, als er sagte: „Sie können mich verteidigen, wenn von meinem neuen Werke die Rede sein wird. Gedenken Sie mein: — die klugen Leute werden mich für verrückt halten, wenigstens dafür ausschreien. Sie sehen aber wohl, Herr R . . . ., daß ich gerade noch

kein Wahnsinniger bin, wenn ich sonst auch unglücklich genug dazu wäre. — Die Leute verlangen von mir, ich soll schreiben, wie sie sich einbilden, daß es schön und gut sei; sie bedenken aber nicht, daß ich armer Tauber meine ganz eigenen Gedanken haben muß, — daß es mir nicht möglich sein kann, anders zu komponieren, als ich fühle. Und daß ich ihre schönen Sachen nicht denken und fühlen kann" — setzte er ironisch hinzu — „das ist ja eben mein Unglück!"

Damit stand er auf und schritt mit schnellen, kurzen Schritten durch das Zimmer. Tief bis in das Innerste ergriffen, wie ich war, stand ich ebenfalls auf; — ich fühlte, daß ich zitterte. Unmöglich wäre es mir gewesen, weder durch Pantomimen noch durch Schrift eine Unterhaltung fortzusetzen. Ich ward mir bewußt, daß jetzt der Punkt gekommen war, auf dem mein Besuch dem Meister lästig werden konnte. Ein tief gefühltes Wort des Dankes und des Abschieds aufzuschreiben schien mir zu nüchtern; ich begnügte mich, meinen Hut zu ergreifen, vor Beethoven hinzutreten, und ihn in meinem Blicke lesen zu lassen, was in mir vorging.

Er schien mich zu verstehen. „Sie wollen fort?" frug er. „Werden Sie noch einige Zeit in Wien bleiben?"

Ich schrieb ihm auf, daß ich mit dieser Reise nichts beabsichtigt hätte, als ihn kennen zu lernen; daß, da er mich gewürdigt habe, mir eine so außerordentliche Aufnahme zu gewähren, ich überglücklich sei, mein Ziel als erreicht anzusehen, und morgen wieder zurück wandern würde.

Lächelnd erwiderte er: „Sie haben mir geschrieben, auf welche Art Sie sich das Geld zu dieser Reise verschafft haben: — Sie sollten in Wien bleiben und Galopps machen, hier gilt die Waare viel."

Ich erklärte, daß es für mich nun damit aus sei, da ich nichts wüßte, was mir wieder eines ähnlichen Opfers wert erscheinen könnte.

„Nun, nun!" entgegente er, „das findet sich! Ich alter Narr würde es auch besser haben, wenn ich Galopps machte; wie ich es bis jetzt treibe, werde ich immer darben. — Reisen Sie glücklich" — fuhr er fort — „gedenken Sie mein, und trösten Sie sich in allen Widerwärtigkeiten mit mir."

Gerührt und mit Tränen in den Augen wollte ich mich

empfehlen, da rief er mir noch zu: „Halt! Fertigen wir den musikalischen Engländer ab! Laßt sehen, wo die Kreuze hinkommen sollen!"

Damit ergriff er das Musikheft des Britten, und sah es lächelnd flüchtig durch; sodann legte er es sorgfältig wieder zusammen, schlug es in einen Bogen Papier ein, ergriff eine dicke Notenfeder und zeichnete ein kolossales Kreuz quer über den ganzen Umschlag. Darauf überreichte er es mir mit den Worten: „Stellen Sie dem Glücklichen gefälligst sein Meisterwerk zu! Er ist ein Esel, und doch beneide ich ihn um seine lange Ohren! — — Leben Sie wohl, mein Lieber, und behalten Sie mich lieb!"

Somit entließ er mich. Erschüttert verließ ich sein Zimmer und das Haus.

* * *

Im Hotel traf ich den Bedienten des Engländers an, wie er die Koffer seines Herrn im Reisewagen zurecht packte. Also auch sein Ziel war erreicht; ich mußte gestehen, daß auch er Ausdauer bewiesen hatte. Ich eilte in mein Zimmer, und machte mich ebenfalls fertig, mit dem morgenden Tage meine Fußwanderschaft zurück anzutreten. Laut mußte ich auflachen, als ich das Kreuz auf dem Umschlage der Komposition des Engländers betrachtete. Dennoch war dieses Kreuz ein Andenken Beethovens, und ich gönnte es dem bösen Dämon meiner Pilgerfahrt nicht. Schnell war mein Entschluß gefaßt. Ich nahm den Umschlag ab, suchte meine Galopps hervor, und schlug sie in diese verdammende Hülle ein. Dem Engländer ließ ich seine Komposition ohne Umschlag zustellen, und begleitete sie mit einem Briefchen, in welchem ich ihm meldete, daß Beethoven ihn beneide und erklärt habe, nicht zu wissen, wo er da ein Kreuz anbringen solle.

Als ich den Gasthof verließ, sah ich meinen unseligen Genossen in den Wagen steigen.

„Leben Sie wohl!" rief er mir zu: „Sie haben mir große Dienste geleistet. Es ist mir lieb, Herrn Beethoven kennen gelernt zu haben — Wollen Sie mit mir nach Italien?"

„Was suchen Sie dort?" — frug ich dagegen.

„Ich will Herrn Rossini kennen lernen, denn er ist ein sehr berühmter Komponist."

„Glück zu!“ — rief ich: — „Ich kenne Beethoven; für mein Leben habe ich somit genug!“

Wir trennten uns. Ich warf noch einen schmachtenden Blick nach Beethovens Haus, und wanderte dem Norden zu, in meinem Herzen erhoben und veredelt.

2.

Ein Ende in Paris.

Wir haben ihn soeben beerdigt. Es war kaltes, trübes Wetter und wir waren ihrer nur wenig. Der Engländer war auch dabei; er will ihm einen Denkstein setzen lassen, — es wäre besser, er bezahlte seine Schulden.

Es war ein trauriges Geschäft. Die erste frische Winterluft hemmte den Atem; — keiner konnte sprechen und die Leichenrede blieb aus. Nichtsdestoweniger sollt Ihr aber wissen, daß der, den wir begruben, ein guter Mensch und braver deutscher Musiker war. Er hatte ein weiches Herz und weinte beständig, wenn man die armen Pferde in den Straßen von Paris peinigte. Er war sanfter Gemütsart und ward nie aufgebracht, wenn ihm die Gamins von den engen Trottoirs herunterstießen. Leider aber hatte er ein zartes künstlerisches Gewissen, wer ehrgeizig, ohne Talent für die Intrige, und hatte in seiner Jugend einmal Beethoven gesehen, was ihm den Kopf dermaßen verdrehte, daß er sich unmöglich in Paris zurecht finden konnte.

Es ist stark über ein Jahr her, daß ich eines Tages im Palais royal einen großen, wunderschönen Hund von neufundländischer Rasse im Bassin sich baden sah. Ein Hundeliebhaber, wie ich bin, sah ich dem schönen Tiere zu, welches endlich das Bassin verließ, und dem Rufe eines Menschen folgte, der anfänglich lediglich nur als Besitzer dieses Hundes meine Aufmerksamkeit auf sich zog. Der Mensch war bei weitem nicht so schön anzusehen, als der Hund; er war reinlich, aber, Gott weiß! nach welcher Provinzialmode gekleidet. Doch fielen mir seine Züge auf; bald erinnerte ich mich deutlich, sie bereits gekannt zu haben; — das Interesse für den Hund ließ nach — ich stürzte meinem alten Freunde R . . . in die Arme.

Wir waren froh, uns wieder zu haben; er verging vor Rührung. Ich führte ihn nach dem Café de la rotonde; ich trank Tee mit Rum — er Kaffee mit Tränen.

„Aber um alles in der Welt" — begann ich endlich — „was kann Dich nach Paris führen? Dich, den geräuschlosen Musiker aus dem fünften Stocke einer deutschen Provinzgasse?"

„Mein Freund", — erwiderte er — „nenne es die überirdische Leidenschaft, zu erfahren, wie es sich in einem Pariser au sixième lebt, oder die weltliche Begierde, zu versuchen, ob ich nicht zum deuxième, oder dar zum premier herabsteigen könnte, — noch bin ich mir nicht vollkommen klar darüber. Vor allen Dingen konnte ich mich nicht enthalten, mich aus dem Misere der deutschen Provinzen zu reißen, und, ohne das jedenfalls bei weitem erhabenere der deutschen Hauptstädte zu kosten, mich geradezu auf den Hauptplatz der Welt zu werfen, wo die Kunst aller Nationen in einem Brennpunkt zusammenströmt, wo die Künstler jeder Nation Anerkennung finden, wo auch ich hoffe, die geringe Portion von Ehrgeiz, die mir der Himmel — wahrscheinlich aus Versehen — ins Herz gelegt, befriedigt zu sehen."

„Dein Ehrgeiz ist natürlich" — versetzte ich, — „und ich verzeihe Dir ihn, wenngleich er mich gerade an Dir Wunder nimmt. Laß uns zuvörderst sehen, mit welchen Mitteln Du Dein ehrgeiziges Bestreben zu unterhalten gedenkst. Wieviel Geld beziehst Du jährlich? — Erschrick nicht! — Ich weiß, daß Du ein armer Teufel warst, und daß hier nicht von Renten die Rede sein kann, versteht sich von selbst. Notwendig aber muß ich annehmen, daß Du entweder in der Lotterie Geld gewonnen haben mußt, oder eine so tätige Protektion irgend eines reichen Gönners oder Verwandten genießest, daß Du wenigstens für zehn Jahre mit einem passablen Jahrgehalt versehen bist."

„So seht Ihr närrischen Leute nun die Dinge an!" entgegnete mein Freund mit gutmütigem Lächeln, nachdem er sich von seinem ersten Schrecken erholt hatte. „Dergleichen prosaische Nebendinge treten Euch sogleich als Hauptumstände in die Augen! Nichts von alledem, teuerster Freund! — Ich bin arm, in wenigen Wochen sogar ohne Sou. Was aber tut das? Man hat mich versichert, ich habe Talent: — habe ich mir denn nun etwa Tunis ausgewählt, um es geltend zu machen? Nein, ich bin nach Paris gegangen! Hier werde ich nächstens erfahren, ob

man mich betrogen hat, als man mir Talent zusprach, oder ob ich wirklich welches besitze. Im ersten Falle werde ich schnell und willig enttäuscht sein, und klar über mich selbst, ruhig nach meinem heimatlichen Stübchen zurückwandern. Im zweiten Falle aber werde ich in Paris mein Talent schneller und besser bezahlt bekommen, als irgendwo in der Welt. — O, lächle nicht, und versuche lieber, mir einen gegründeten Einwurf zu tun!"

„Bester" — versetzte ich — „ich lächle nicht mehr; denn in diesem Moment durchzuckt mich ein wehmütiges Gefühl, das mir eine tiefe Bekümmernis um Dich und Deinen schönen Hund hervorbringt. Ich weiß, daß, wenn Du auch mäßig bist, Deine vortreffliche Bestie jedoch viel fressen wird. Du willst Dich und ihn mit Deinem Talente ernähren? — Das ist schön, denn Selbsterhaltung ist die erste Pflicht, menschliche Gesinnung gegen die Tiere eine zweite und schönste. — Jetzt aber sage mir, wie willst Du Dein Talent geltend machen? Was hast Du für Pläne? Teile sie mir mit."

„Es ist gut, daß Du mich nach Plänen fragst," war die Antwort. „Du sollst deren eine starke Anzahl kennen lernen, denn wisse: ich bin reich an Plänen. Zunächst denke ich an eine Oper: ich bin versehen mit fertigen Werken, mit halbfertigen und mit einer Unzahl von Entwürfen für alle Genres, — für die große und für die komische Oper. — Entgegne mir nichts! — Ich bin darauf gefaßt, daß dies nicht so schnell gehen wird, und betrachte es auch nur als die Grundlage meiner Bestrebungen. Wenn ich aber auch nicht hoffen darf, so bald eine meiner Opern aufgeführt zu sehen, so wird es mir doch wenigstens vergönnt sein, annehmen zu dürfen, daß ich bald darüber ins Klare gesetzt sein werde, ob die Direktionen meine Kompositionen annehmen oder nicht. — O, Freund! Du lächelst abermals! Sage nichts! Ich weiß, was Du einwenden willst, und will Dir sogleich darauf entgegnen. — Ich bin überzeugt, daß ich auch hier mit Schwierigkeiten aller Art zu kämpfen haben werde, worin werden diese aber bestehen? Jedenfalls doch nur in der Konkurrenz. Die bedeutendsten Talente strömen hier zusammen und bieten ihre Werke an; die Direktionen sind daher gehalten, eine scharfe Prüfung des Angebotenen vorzunehmen: Stümpern muß der Weg ewig versperrt sein, nur Arbeiten von einer besonderen Auszeichnung können zu der Ehre gelangen, auserwählt zu wer-

den. Gut! Ich habe mich auf dieses Examen vorbereitet und verlange keine Auszeichnung, ohne sie zu verdienen. Was sollte ich aber außer dieser Konkurrenz noch zu fürchten haben? Soll ich etwa glauben, daß es auch hier der beliebten servilen Schritte bedürfe? Hier, in Paris, der Hauptstadt des freien Frankreichs, wo eine Presse existiert, die jeden Mißbrauch und Schlendrian aufdeckt und unmöglich macht, wo nur dem Verdienst es möglich ist, einem großen unbestechlichen Publikum Beifall abzugewinnen?"

„Dem Publikum?" — unterbrach ich; — „da hast Du recht! Auch ich bin der Meinung, daß bei Deinem Talente es Dir beschieden sein dürfte, zu reüssieren, sobald Du nur mit dem Publikum zu tun hättest. In der Leichtigkeit der Mittel, vor dieses zu gelangen, irrst Du Dich aber gewaltig, mein armer Freund! Es ist nicht die Konkurrenz der Talente, in der Du zu kämpfen haben wirst, sondern die Konkurrenz der Renommeen und der persönlichen Interessen. Bist Du einer entschiedenen, einflußreichen Protektion sicher, so wage den Kampf; ohne diese und ohne Geld aber, — stehe ab, denn Du mußt unterliegen, ohne auch nur beachtet zu sein. Es wird nicht die Rede davon sein, Dein Talent oder Deine Arbeit zu preisen (o, schon dies wäre eine Vergünstigung sondergleichen!), sondern es wird in Erwägung kommen, welcher der Name ist, den Du führst. Da sich an diesen Namen noch kein Renommee knüpft, und er auf keiner Rentierliste aufgefunden werden kann, so bleibst Du und Dein Talent unbeachtet."

Meine Entgegnung verfehlte bei dem enthusiastischen Freunde die beabsichtigte Wirkung hervorzubringen. Er ward mißmutig, schenkte mir aber keinen Glauben. Ich fuhr fort und frug ihn, was er ohngefähr gesonnen sei zu tun, um sich auf andrem Wege vorläufig ein kleines Renommee zu erwerben, welches ihm vielleicht behilflich sein könnte, später mit mehr Gewicht an die Ausführung des mitgeteilten, ausschweifenden Planes zu gehen?

Diese Sprache schien seine Verstimmung zu verscheuchen. „Höre denn!" antwortete er: „Du weißt, ich habe mich von jeher mit großer Vorliebe auf die Instrumentalmusik geworfen. Hier in Paris, wo man, wie es scheint, unsrem großen Beethoven einen eigenen Kultus errichtet hat, muß ich mit Grund

hoffen, daß sein Landsmann und glühendster Verehrer leicht Eingang finden wird, wenn er unternimmt, seine, wenn auch noch so schwachen Versuche, dem unerreichbaren Vorbilde nachzustreben, dem Publikum zu Gehör zu bringen."

„Erlaube, daß ich Dir sogleich in das Wort falle", unterbrach ich; „Beethoven wird vergöttert, darin hast Du recht! Vor allem aber bedenke, daß sein Name, sein Renommee vergöttert wird. Dieser Name, vor ein dem großen Meister würdiges Werk gesetzt, wird imstande sein, augenblicklich die Schönheiten desselben entdecken zu lassen; irgend ein andrer Name vor demselben Werke aber wird nie vermögen, die Direktion einer Konzertanstalt selbst auf die glänzendste Partie darin aufmerksam zu machen."

„Du lügst!" fuhr mein Freund etwas hastig auf. — „Bald wird mir Deine Absicht klar, mich systematisch zu entmutigen und vom Wege des Ruhmes zurückzuschrecken. Es soll Dir nicht gelingen!"

„Ich kenne Dich" — entgegnete ich — „und verzeihe Dir! Jedenfalls muß ich aber noch hinzufügen, daß Du auch bei Deinem zuletzt mitgeteilten Vorhaben auf ganz dieselben Schwierigkeiten stoßen wirst, die einem Künstler ohne Renommee, sei sein Talent auch noch so bedeutend, sich hier entgegenstellen, wo die Leute viel zu wenig Zeit haben, sich um verborgene Schätze zu bekümmern. Beide Pläne sind als Mittel zu betrachten, einen bereits erworbenen Ruf zu befestigen und Vorteil aus ihm zu ziehen, keineswegs aber, sich einen solchen erst zu verschaffen. Die Bewerbung um eine Aufführung Deiner Instrumental-Kompositionen wird man entweder gar nicht beachten, oder — sind Deine Arbeiten in jenem kühnen, eigentümlichen Geiste komponiert, den Du an Beethoven bewunderst, so wird man sie schwülstig und unverdaulich finden, und mit dieser Weisung Dich nach Hause schicken."

„Wenn ich aber", warf mein Freund ein, „diesem Vorwurfe bereits vorgebeugt hätte? Wenn ich in dieser Voraussicht bereits Arbeiten verfaßt hätte, die ich in der Absicht, mir durch sie vor ein oberflächlicheres Publikum zu verhelfen, mit jener beliebten modernen Ausstattung versehen, die ich zwar im Grunde meines Herzens verabscheue, die aber selbst von bedeutenden Künstlern als erste Bestechungsmittel nicht verschmäht werden?"

„Dann wird man Dir zu bedenken geben", erwiderte ich, „daß Deine Arbeit zu leicht, zu seicht sei, um zwischen den Werken eines Beethoven und Musard dem Publikum zum Gehör gebracht zu werden."

„O, Wertester!" rief mein Freund aus: „Nun ist es gut! Jetzt sehe ich doch endlich deutlich, daß Du Dir einen Spaß mit mir machst! Du bist und bleibst ein drolliger Kauz!"

Hierbei stampfte mein Freund lachend mit dem Fuße, und trat seinem schönen Hunde so empfindlich auf die herrlichen Pfoten, daß dieser laut aufschrie, dann aber seinen Herrn, händeleckend, demütig zu bitten schien, meine Einwendungen ferner nicht mehr spaßhaft aufzunehmen.

„Du siehst", sagte ich, „daß es nicht immer gut ist, Ernst für Scherz zu halten. Dies beiseite, bitte ich Dich aber mir mitzuteilen, welche Pläne Dich sonst noch bewegen konnten, Deine bescheidene Heimat mit dem ungeheuren Paris zu vertauschen. Sage mir, auf welchem andern Wege, wenn Du mir zu Liebe die beiden besprochenen vorläufig aufgeben wolltest, gedenkst Du zu versuchen, Dir den nötigen Ruf zu verschaffen?"

„Es sei", erhielt ich zur Antwort, „Deiner wunderlichen Neigung zum Widerspruche zum Trotz will ich in der Mitteilung meiner Pläne fortfahren. Nichts ist, wie ich weiß, heutzutage in den Pariser Salons beliebter, als jene anmutigen und gefühlvollen Romanzen und Lieder, wie sie dem Geschmacke des französischen Volkes eigen sind, und wie sie sich selbst aus unsrer Heimat hier angesiedelt haben. Denke an Franz Schuberts Lieder, und des Rufes, dessen sie hier genießen! Dies ist ein Genre, der meiner Neigung vortrefflich zusagt; ich fühle mich fähig, etwas Beachtenswertes darin zu leisten. Ich werde meine Lieder zu Gehör bringen, und vielleicht dürfte auch mir das Glück zu teil werden, das bereits so manchem zu teil ward, — nämlich durch eine ähnliche anspruchslose Komposition die Aufmerksamkeit eines der gerade anwesenden Direktoren der hiesigen Opern in dem Grade auf mich zu ziehen daß er mich mit dem Auftrage zu einer Oper beehrt."

Der Hund stieß abermals einen heftigen Schrei aus. Diesmal war ich es, der dem vortrefflichen Tiere in einer krampfhaften Anwandlung von Lachen auf die Pfoten getreten hatte.

„Wie?" rief ich, — „ist es möglich, daß Du im Ernste

solche närrische Gedanken hegst? Was in aller Welt sollte Dich berechtigen . . .?"

„Mein Gott", — unterbrach mich der Enthusiast, — „sind nicht ähnliche Fälle schon oft genug vorgekommen? Soll ich Dir die Journale aufführen, in denen ich wiederholt gelesen habe, wie der und der Direktor durch die Anhörung einer Romanze so hingerissen wurde, wie der und der berühmte Dichter plötzlich für das noch völlig unbekannte Talent eines Komponisten so eingenommen wurde, daß beide augenblicklich sich zu der Erklärung vereinigten, der eine ein Libretto zu liefern, der andere die zu bestellende Oper aufführen zu lassen?"

„Ach, steht es so?" — seufzte ich, plötzlich von Wehmut erfüllt, — „Journalnotizen haben Deinen ehrlichen, kindlichen Kopf verwirrt? Teurer Freund, mögest Du von allem, was Dir auf diesem Wege zukommt, nur das Dritteil beachten, und selbst von diesem noch nicht vier Vierteile glauben! Unsere Direktoren haben ganz andre Dinge zu tun, als Romanzen singen zu hören und in Enthusiasmus darüber zu geraten! Und dann zugegeben, dies sei ein gültiges Mittel, Renommee zu erwerben, — von wem willst Du Deine Romanzen singen lassen?"

„Von wem anders", — war die Antwort, — „als von denselben berühmten Sängern und Sängerinnen, die so oft mit der liebenswürdigsten Bereitwilligkeit es sich zur Pflicht machten, Produktionen unbekannter und unterdrückter Talente zum ersten male empfehlend dem Publikum vorzuführen. Oder bin ich etwa auch hierin durch falsche Journalnotizen getäuscht?"

„Mein Freund" — erwiderte ich, — „Gott weiß, wie weit entfernt ich davon bin, leugnen zu wollen, daß edle Herzen dieser Art unterhalb der Kehlen unsrer vorzüglichen Sänger und Sängerinnen schlügen. Aber um zu der Ehre einer solchen Protektion zu gelangen, bedarf es jedenfalls noch immer anderer Erfordernisse; Du kannst Dir leicht vorstellen, welche Konkurrenz auch hierbei stattfindet, und daß es immer noch einer unendlich einflußreichen Empfehlung bedarf, um jenen edlen Herzen einleuchtend zu machen, daß man in Wahrheit ein unbekanntes Talent sei. — Mein ärmster Freund, hast Du noch andere Pläne"?

Hier geriet der Gefragte außer sich. Lebhaft und zornig — wenn auch mit einiger Beachtung seines Hundes — wandte

er sich von mir ab. — „Und wenn ich noch Pläne hätte wie Sand am Meere", rief er, „Du solltest keinen einzigen mehr erfahren. Geh'! Du bist mein Feind! — Unerbittlicher, wisse aber, Du sollst nicht triumphieren! — Sage mir, nur noch das eine frage ich dich! — Sage mir, Unseliger, — wie haben es denn die Zahllosen angefangen, die in Paris zuerst bekannt und endlich berühmt wurden?"

„Frage einen von ihnen", — entgegnete ich in etwas gereizter Ruhe, — „vielleicht erfährst Du es. Ich aber — weiß es nicht."

„Hier, hier!" rief der Verblendete hastig seinem wundervollen Hunde zu. „Du bist mein Freund nicht mehr", — wandte er sich eilig aufbrechend zu mir, — „Dein kalter Hohn soll mich nicht weichen sehen! In einem Jahre — gedenke daran —! in einem Jahre sollst Du meine Wohnung von jedem Gamin erfragen können, oder Du erhältst Nachricht von mir, wohin Du zu kommen hast, — um mich sterben zu sehen. Lebe wohl!"

Gellend pfiff er seinem Hunde, — eine Dissonanz, — er und sein herrlicher Begleiter waren mit Blitzesschnelle verschwunden. Nirgends konnte ich sie ereilen.

*

* *

Ich mußte erst in den nächsten Tagen, wo mir alle Bemühungen und Erkundigungen über die Wohnung meines Freundes vereitelt wurden, recht lebhaft fühlen, wie unrecht ich getan hatte, die Eigentümlichkeiten eines so tief enthusiastischen Gemütes nicht besser zu berücksichtigen, als dies leider in meinen herben, vielleicht übertriebenen Entgegnungen auf seine so harmlos mitgeteilten Pläne geschehen war. In meiner guten Absicht, ihn allerdings so viel wie möglich von seinem Vorhaben abzuschrecken, weil ich ihn sowohl seiner äußeren wie inneren Lage nach nicht für den Menschen halten durfte, der geeignet sei, mit Erfolg eine so komplizierte Bahn des Ehrgeizes zu verfolgen, als seinen Plänen zugrunde lag, — in dieser meiner guten Absicht, sage ich, hatte ich nicht berechnet, daß ich keineswegs mit einem jener flüchtig überzeugten, lenksamen Köpfe zu tun hatte, sondern mit einem Menschen, dessen innigster Glaube

an die göttliche und unbestreitbare Wahrheit seiner Kunst einen solchen Grad von Fanatismus erreicht hatte, daß er dem friedfertigsten, weichsten Gemüte einen unbeugsamen, hartnäckigen Charakter beigegeben.

Gewiß, so mußte ich mir denken, — wandert er jetzt durch die Straßen von Paris mit der festen Zuversicht, daß er nur einmal zum Entschluß kommen dürfe, welchen seiner Pläne er zuerst realisieren wolle, um auch sogleich auf derjenigen Affiche zu glänzen, die gewissermaßen die Endperspektive seines adoptierten Planes repräsentierte. Gewiß gibt er jetzt einem alten Bettler einen Sou, mit dem sichern Vorsatz, ihm in einigen Monaten einen Napoleon zu reichen.

Je mehr die Zeit unserer Trennung verstrich, je fruchtloser meine Bemühungen wurden, den Freund zu entdecken, desto mehr — ich gestehe meine Schwäche — steckte mich die von ihm in jener Stunde geäußerte Zuversicht in dem Grade an, daß ich mich verleiten ließ, dann und wann mit ängstlich gespanntem Blicke diese oder jene Affiche einer Musikaufführung zu erforschen, ob ich auf ihr nicht in irgend einer Ecke den Namen meines gläubigen Enthusiasten entdecke. Ja, je mehr ich auch in diesen Entdeckungsversuchen unbefriedigt blieb, destomehr gesellte sich — wunderlich ist es zu sagen! — meiner freundschaftlichen Teilnahme ein immer wachsender Glaube bei, daß es ja doch nicht unmöglich wäre, daß mein Freund reüssieren könne, — daß vielleicht jetzt, wo ich ängstlich ihm nachsuchte, sein eigentümliches Talent von irgend einer wichtigen Person bereits entdeckt und anerkannt sei, — daß ihm vielleicht schon einer jener Aufträge geworden, deren glückliche Vollziehung Glück, Ehre — und Gott weiß, was alles zugleich bringt. Und warum nicht? Folgt nicht jede tiefbegeisterte Seele einem Sterne? Kann der seinige nicht ein Glücksstern sein? Können nicht Wunder geschehen, um den Reichtum eines verborgenen Schachtes aufzudecken? — Gerade, daß ich nirgends eine Romanze, nirgends eine Ouvertüre und dergleichen unter dem Namen meines Freundes angezeigt sah, machte mich glauben, daß er seinem größesten Plane zuerst und glücklich nachgestrebt habe, und, jene geringeren Wege zur Öffentlichkeit verschmähend, jetzt vollüber beschäftigt sei, eine Oper von wenigstens fünf Akten zu komponieren. Zwar fiel mir auf, daß ich nirgends an Orten der Kunstbetriebsamkeit ihn auffand, oder jemand antraf,

der von ihm etwas gewußt hätte; indes, da ich selbst sehr wenig in diese Heiligtümer kam, so ließ sich denken, daß nur ich gerade so unglücklich sei, nicht dahin zu dringen, wo vielleicht jetzt schon sein Ruhm in hellen Strahlen glänzte. —

Man kann sich jedoch denken, daß es langer Zeit bedurfte. um meine anfangs nur schmerzliche Teilnahme für meinen Freund endlich in eine glaubenvolle Zuversicht zu seinem guten Sterne umzuwandeln. Ich konnte erst durch alle Phasen der Furcht, des Schwankens und der Hoffnung auf diesen Punkt gelangen. Dergleichen bedarf bei mir aber langer Zeit, und so kam es, daß bereits fast ein Jahr verflossen war seit dem Tage, wo ich im Palais royal einen schönen Hund und einen enthusiastischen Freund angetroffen hatte. Währenddem hatten mich wunderbar geglückte Spekulationen auf eine so unerhörte Stufe von Glück gebracht, daß ich, wie einst Polykrates, befürchtete, es müsse mir nun nächstens ein bedeutendes Unglück widerfahren. Ich glaubte dieses Unglück deutlich schon im voraus zu verspüren; in einer trüben Stimmung war es daher, daß ich eines Tages meiner Gewohnheit nach mich auf einen Spaziergang in den Champs élysées begab.

Es war Herbst; die Blätter fielen verwelkt von den Bäumen, und der Himmel hing altersgrau über die elyseische Pracht herab. Nichtsdestoweniger ließ Polichinell sich nicht abhalten, seinen alten schlagenden Zorn zu erneuern; in blinder Wut trotzte der Vermessene noch immer der weltlichen Gerechtigkeit, bis endlich das dämonische Prinzip, so ergreifend repräsentiert durch die gefesselte Katze, mit übermenschlichen Krallen den verwegenen Trotz des übermütigen Sterblichen demütigte. —

Da hörte ich denn dicht neben mir, in geringer Entfernung vom bescheidenen Schauplatze der gräuelvollen Taten Polichinells, folgendes wunderbar akzentuierte Selbstgespräch in deutscher Sprache:

„Vortrefflich! Vortrefflich! Wo um aller Welt willen habe ich mich verleiten lassen zu suchen, da ich so nahe finden konnte! Wie? Sollte ich diese Bühne verschmähen, auf der die ergreifendsten politischen und poetischen Wahrheiten so unmittelbar und leicht verständlich, mit innigem Schmuck dem empfänglichsten und anspruchlosesten Publikum vorgeführt werden? Ist dieser Trotzige nicht Don Juan? Ist jene entsetzlich schöne weiße

Katze nicht der Gouverneur zu Pferde, wie er leibt und lebt? — Wie wird die künstlerische Bedeutung dieses Dramas nicht erhöht und verklärt werden, wenn meine Musik das ihrige dazu tut? — Welche sonore Organe in diesen Akteurs! — Und die Katze, — ach! die Katze! Welche unenthüllten Reize liegen in ihrer herrlichen Kehle verborgen! — — Jetzt gibt sie keinen Laut von sich, — jetzt ist sie noch ganz Dämon! — wie aber wird sie erst ergreifen, wenn sie die Koloraturen singt, die ich eigens für sie berechnen werde! Welches vorzügliche Portamento wird sie in der Exekution jener überirdischen chromatischen Skala anbringen! Wie fürchterlich lieblich wird sie lächeln, wenn sie die künftig so berühmte Stelle singen wird: „O Polichinell, du bist verloren!" — — O, welch' ein Plan! — Und dann, welchen vortrefflichen Vorwand zur fortwährenden Anwendung des Tamtam geben mir nicht Polichinells unaufhörliche Stockschläge? — Nun, was zögere ich? Rasch um die Gunst des Direktors beworben! Hier kann ich gerade zugehen, — hier ist keine Antichambre! Mit einem Schritt bin ich im Heiligtume — vor ihm, dessen göttlich klares Auge sogleich in mir das Genie erkennen wird. Oder — sollte ich auch hier auf Konkurrenz stoßen? — Sollte die Katze? — Schnell, ehe es zu spät wird!" —

Mit diesen letzten Worten wollte der Selbstgesprächige sich unmittelbar auf den Polichinellkasten zustürzen. Ich hatte meinen Freund leicht erkannt und beschlossen, einem Skandale vorzubeugen. Ich ergriff ihn und drehte ihn mit einer Umarmung zu mir herum.

„Wer ist's?" — rief er heftig. — Bald erkannte auch er mich, machte sich ruhig von mir los und setzte kalt hinzu: „Ich durfte es denken, daß nur Du mich auch von diesem Schritte abhalten konntest, dem letzten zu meinem Heile. — Laß mich, es kann zu spät werden."

Ich hielt ihn von neuem; gelang es mir auch, ihn von einem weitern Vordringen gegen das Theater abzuhalten, so blieb es mir doch unmöglich, ihn von der Stelle zu bringen. Jedoch gewann ich Muße, ihn näher zu betrachten. Mein Gott, in welchem Zustand fand ich ihn! Ich will nicht von seiner Kleidung sprechen, sondern von seinen Zügen; jene war ärmlich und verwahrlost, diese aber waren fürchterlich. Der offene, freie Mut war dahin; — leblos und starr blickte sein Auge umher; seine

bleichen, eingefallenen Wangen sprachen nicht nur von Kummer, die farbigen Flecken auf ihnen sprachen auch von den Leiden — des Hungers!

Als ich ihn mit dem tiefsten Gefühle des Schmerzes betrachtete, schien auch er einigermaßen ergriffen, denn er versuchte mit weniger Gewalt sich von mir loszuwinden.

„Wie geht es Dir, lieber R...?“ — frug ich mit stockender Stimme. Traurig lächelnd fügte ich hinzu: — „Wo ist Dein schöner Hund?“

Da blickte er düster: „Gestohlen!“ war die karge Antwort.

„Nicht verkauft?“ — frug ich dagegen.

„Elender!“ — erwiderte er finster, — „bist Du auch wie der Engländer?“

Ich verstand nicht, was er damit wollte. „Komm“, sprach ich mit ergriffener Stimme, „komm! Führe mich zu Dir in Dein Haus, ich habe viel mit Dir zu sprechen.“ —

„Du wirst nächstens meine Wohnung auch ohne mich erfahren“, — antwortete er; — „noch ist kein Jahr um! Ich bin jetzt auf dem direkten Wege zur Anerkennung, zum Glück! — Geh'! Du glaubst doch nicht daran! Was hilft's, den Tauben predigen? Ihr müßt sehen, um zu glauben: nun gut! Du wirst bald sehen. Laß mich jetzt aber los, wenn ich Dich nicht für meinen geschworenen Feind halten soll!“

Ich hielt seine Hände fester. — „Wo ist Deine Wohnung?“ frug ich. „Komm! Führe mich hin! Wir wollen ein freundliches, herzliches Wort reden, — wenn es sein muß, — selbst über Deine Pläne.“

„Du sollst sie erfahren, sobald sie ausgeführt sind“, entgegnete er. „Quadrillen! Galopps! O, das ist meine Force! — Du sollst sehen und hören! — Siehst Du jene Katze? — Sie soll mir zu tüchtigen droits d'auteur verhelfen! — Siehe, wie glatt sie ist, wie vortrefflich sie sich das Mäulchen leckt! Denke Dir, wenn aus diesem Mäulchen, aus dieser Reihe von Perlenzähnen, die begeistertsten Chromas hervorquillen, begleitet vom delikatesten Stöhnen und Ächzen von der Welt! Denke Dir dies, mein Wertester! O, Ihr habt keine Phantasie, Ihr! — Laßt mich, laßt mich! — Ihr habt keine Phantasie!“

Ich hielt ihn von neuem fester und wiederholte inständigst meine Bitte, mich in seine Wohnung zu führen, ohne jedoch Be-

achtung zu finden. Sein Auge war mit ängstlicher Gespanntheit auf die Katze gerichtet.

„Was hängt nicht alles von ihr ab!" rief er, „Glück, Ehre, Ruhm liegt in ihren weichen Pfötchen. Der Himmel regiere ihr Herz und schenke mir ihre Gunst! — Sie blickt freundlich; — ja, das ist Katzennatur! Sie ist auch freundlich, höflich, höflich über die Maßen! Sie ist aber eine Katze, eine meineidige, falsche Katze! — Warte, — Dich kann ich zwingen! Ich habe einen herrlichen Hund; der wird dich in Respekt setzen; — Viktoria! Ich habe gewonnen! — Wo ist mein Hund?"

Mit wahnsinniger Aufregung hatte er die letzten Worte mit einem grellen Schrei ausgestoßen. Hastig blickte er um sich und schien seinen Hund zu suchen. Sein gieriger Blick fiel auf den breiten Fahrweg. Da ritt auf einem wundervollen Pferde ein eleganter Herr, seiner Physiognomie und dem besonderen Schnitte seiner Kleidung nach ein Engländer; ihm zur Seite lief mit stolzem Bellen ein großer, schöner neufundländischer Hund.

„Ha! Meine Ahnung!" schrie bei diesem Anblicke mein Freund mit rasender Wut: „Der Verfluchte! Mein Hund! Mein Hund!"

Alle meine Kraft ward an der übermäßigen Gewalt zu nichte, mit der der Unglückliche sich in Blitzesschnelle von mir losriß. Wie ein Pfeil flog er dem Reiter nach, der jetzt zufälliger Weise sein Roß zum schnellsten Galopp anspornte, welchen der Hund mit den freudigsten Sätzen begleitete. Ich lief nach, vergebens! Welche Anstrengung der Kräfte kommt der übermäßigen eines Rasenden gleich! — Ich sah den Reiter und den Hund nebst meinem Freunde in einer der Seitenstraßen verschwinden, die in den faubourg du Roule führen. An derselben Straße angelangt, erblickte ich keinen von ihnen mehr.

Es genüge zu sagen, daß all' mein Bemühen, die Spur der Verschwundenen aufzufinden, fruchtlos war. —

Erschüttert und selbst bis zum Wahnsinn aufgeregt, mußte ich mich endlich entschließen, meine Nachforschungen vorläufig aufzugeben. Leicht wird man sich aber vorstellen können, daß ich darum nicht abließ, mich täglich zu bemühen, eine Spur aufzusuchen, die mich zu dem Aufenthalte meines bejammernswerten Freundes führen konnte. An allen Orten, die mit der Musik nur einigen Zusammenhang hatten, erkundigte ich mich: — nir-

gends aber auch nur die geringste Nachweisung! Nur in den heiligen Antichambren der Oper entsannen sich die Untersten der Angestellten einer traurigen, kläglichen Erscheinung, die sich oft gezeigt und auf Audienzen gewartet habe, von der man natürlich aber weder Namen noch Wohnung wüßte. Jeder andere, selbst polizeiliche Weg führte ebensowenig auf genaue Spuren; selbst die Wächter der Sicherheit schienen es nicht für nötig erachtet zu haben, sich um den Ärmsten zu bekümmern.

Ich fiel in Verzweiflung. Da erhielt ich eines Tages, ungefähr zwei Monate nach jenem Vorfall in den Champs élysées, einen Brief, der mir auf indirektem Wege durch einen meiner Bekannten zugestellt wurde. Ich erbrach ihn ahnungsvoll, und las die kurzen Worte:

„Lieber, komm', mich sterben zu sehen!“

Die angegebene Adresse bezeichnete ein enges Gäßchen auf dem Montmartre. — Ich konnte nicht weinen, und bestieg den Montmartre. Der Adresse folgend, gelangte ich an eines der erbärmlich aussehenden Häuser, wie sie in den Seitengäßchen dieser kleinen Stadt zu finden sind. Trotz seines dürftigen Äußeren verfehlte dieses Gebäude nicht, sich bis zu einem cinquième zu erheben, mein unglücklicher Freund schien diesen Umstand mit Wohlgefallen beachtet zu haben, und somit war auch ich genötigt, derselben schwindligen Bahn nachzustreben. Indes verlohnte es sich der Mühe, denn nach meinem Freunde fragend, wurde ich nach dem Hinterstübchen gewiesen; von dieser Hinterseite des ehrenwerten Bauwerks aus mußte man allerdings auf die Aussicht in die vier Schuh breite Riesenstraße verzichten, wurde aber durch die ungleich schönere auf ganz Paris entschädigt.

Dieses wundervollen Anblickes genießend, in einem dürftigen Schmerzenslager aufgerichtet, traf ich meinen bejammernswürdigen Enthusiasten an. Sein Angesicht, sein ganzer Körper war noch unendlich viel verzehrter und hagerer als an jenem Tage in den Champs élysées; nichtsdestoweniger war der Ausdruck seiner Mienen bei weitem befriedigender als damals. Der scheue, wilde, fast wahnsinnige Blick, die unheimliche Glut seiner Augen — waren verschwunden; sein Auge blickte matt, fast erloschen; die entsetzlich dunklen Flecke auf den Wangen schienen sich in allgemeine Verzehrung aufgelöst zu haben.

Zitternd, aber mit ruhigem Ausdrucke streckte er mir seine

Hand entgegen mit den Worten: „Verzeihe mir, Lieber, und habe Dank, daß Du gekommen bist!"

Der wunderbar weiche und sonore Ton, mit dem er dies Wenige gesprochen hatte, übte einen fast noch rührenderen Eindruck auf mich aus, als dies bereits sein Anblick getan. Ich drückte ihm die Hand, weinte und konnte nicht sprechen.

„Es ist, wie mich dünkt", — fuhr mein Freund nach einer Pause der Rührung fort, — „bereits stark über ein Jahr, daß wir uns in jenem glänzenden Palais royal trafen; — ich habe nicht ganz Wort gehalten: — binnen Jahresfrist berühmt zu werden war mir mit dem besten Willen nicht möglich; auf der andern Seite ist es aber auch nicht meine Schuld, daß ich Dir nicht pünktlich nach Ablauf des Jahres schreiben konnte, wohin Du zu kommen hättest, um mich sterben zu sehen: ich war trotz aller Bemühungen noch nicht so weit. — O, weine nicht, mein Freund! Es gab eine Zeit, wo ich Dich bitten mußte, nicht zu lachen."

Ich wollte sprechen, allein die Sprache versagte mir. — „Laß mich sprechen!" fiel der Sterbende ein: „es wird mir leicht, und ich bin Dir viel zu erzählen schuldig. Ich bin gewiß, daß ich morgen nicht mehr leben werde, darum höre heute noch meine Erzählung an! Sie ist einfach, mein Freund, — höchst einfach. Es gibt darin keine wunderbaren Verwicklungen, keine überraschenden Glücksfälle, keine anspruchsvollen Details. Fürchte nicht, daß Deine Geduld ermüdet werden soll durch die Leichtigkeit des Sprechens, die mir jetzt vergönnt ist und die mich allerdings verführen könnte, zum Schwätzer zu werden, denn es hat Tage gegeben, mein Lieber, wo ich dafür keinen Laut hervorbrachte. Höre! — Wenn ich recht überlege und des Zustandes gedenke, in welchem Du mich jetzt antriffst, so finde ich für unnötig, Dich versichern zu müssen, daß mein Schicksal kein schönes gewesen sei. Fast brauche ich Dir wohl auch nicht die Einzelheiten aufzuzählen, in denen mein enthusiastischer Glaube umkam. Es genüge zu sagen, daß es nicht Klippen waren, an denen ich scheiterte! — O, glücklich der Schiffbrüchige, der im Sturm zugrunde geht! — Nein, daß es Sumpf und Morast war, in dem ich versank. Dieser Sumpf, mein Teurer, umgibt aber alle die stolzen, glänzenden Kunsttempel, nach denen wir armen Narren mit solcher Inbrunst wallfahrten, als ob in ihnen

das Heil der Seelen zu erwerben wäre. Glücklich der Leichtfertige! Mit einem einzigen gelungenen Entrechat ist er imstande über den Sumpf hinwegzusetzen. Glücklich der Reiche! Sein wohl zugerittenes Pferd bedarf nur eines Druckes der goldnen Sporen, um ihn schnell hinüber zu tragen. Wehe aber dem Enthusiasten, der, diesen Morast für eine blühende Wiese haltend, rettungslos in ihm versinkt und Fröschen und Kröten zur Speise wird! — Siehe, mein Guter, dies böse Ungeziefer hat mich verzehrt, es ist kein Tropfen Blutes mehr in mir! — — Soll ich Dir sagen, wie es mir ging? — Warum dies! Du siehst mich unterliegen; — es genüge daher nur noch zu sagen, daß ich nicht auf dem Schlachtfelde erlegt wurde, sondern daß ich — entsetzlich ist es zu sagen! — in den Antichambren vor Hunger umkam! — Es ist etwas Furchtbares, diese Antichambren, und wisse, daß es in Paris deren viele, sehr viele gibt, — mit Bänken sowohl von Sammet als von Holz, geheizt und nicht geheizt, gepflastert und nicht gepflastert! —"

„In diesen Antichambren", so fuhr mein Freund fort, — „habe ich ein schönes Jahr meines Lebens verträumt. Mir träumte da viel und wunderbar, tolle, fabelhafte Dinge aus ‚tausend und einer Nacht', von Menschen und von Vieh, von Gold und von Schmutz. Mir träumte von Göttern und Kontrabassisten, von brillanten Tabatieren und ersten Sängerinnen, von Atlasröcken und verliebten Lords, von Choristinnen und Fünffrankenstücken. Dazwischen war es mir oft, als hörte ich den klagenden, geisterhaften Ton einer Hoboe; dieser Ton durchdrang mir alle Nerven und durchschnitt mein Herz. Eines Tages, als ich am allerverwirrtesten geträumt, und jener Hoboe-Ton mich am schmerzlichsten durchzuckt hatte, wachte ich plötzlich auf und fand, daß ich wahnsinnig geworden sei. Ich entsinne mich zum wenigsten, daß ich, — was ich so oft getan, — vergaß, nämlich dem Theaterdiener meine tiefste Verbeugung zu machen, als ich die Antichambre verließ, — beiläufig gesagt, der Grund, daß ich nie wieder wagte, in dieselbe zurückzukehren, denn wie würde mich der Diener empfangen haben! — Ich verließ also schwankenden Schrittes das Asyl meiner Träume; auf der Schwelle des Gebäudes stürzte ich zusammen. Ich war über meinen armen Hund gefallen, der seiner Gewohnheit nach, auf der Straße antichambrierte, und seinen glücklichen Herrn er-

wartete, dem es erlaubt war, unter Menschen zu antichambrieren. Dieser Hund, daß ich es Dir sage, war mir von großem Nutzen, denn nur ihm und seiner Schönheit hatte ich es zu verdanken, daß mich der Diener der Antichambre dann und wann eines beachtenden Blickes würdigte. Leider verlor er mit jedem Tage von seiner Schönheit, denn der Hunger wütete auch in seinen Eingeweiden. Dies erweckte mir neue Sorgen, da ich deutlich voraussah, daß es bald um die Gunst des Dieners geschehen sein würde; denn schon jetzt zuckte oft ein verächtliches Lächeln um dessen Lippen. — Wie ich Dir sagte, stürzte ich also über diesen meinen Hund. Ich weiß nicht, wie lange ich so lag; die Fußstöße, die ich von den Vorübergehenden empfangen haben mochte, hatte ich nicht bemerkt; endlich aber weckten mich die zärtlichsten Küsse — das wärmste Lecken meines Tieres. Ich richtete mich auf, und in einem hellen Momente begriff ich sogleich die wichtigste meiner Pflichten: dem Hunde Nahrung zu verschaffen. Ein einsichtsvoller Marchand d'Habits reichte mir mehrere Sous für mein schlechtes Gilet. Mein Hund fraß und was er übrig ließ, verzehrte ich. Ihm schlug dies vortrefflich an, ich aber konnte nicht mehr gedeihen. Der Ertrag eines Heiligtums, des alten Ringes meiner Großmutter, war sogar vermögend, dem Hunde zu aller verlorenen Schönheit wieder zu verhelfen; er blühte auf; — o, verderbliche Blüte! — In meinem Gehirn ward es immer trauriger; ich weiß nicht mehr recht, was darin vorging, — entsinne mich aber, daß mich eines Tages die unwiderstehliche Lust anwandelte, den Teufel aufzusuchen. Mein Hund in strahlender Schönheit begleitete mich vor die Pforte der concerts Musard. Hoffte ich dort den Teufel anzutreffen? Ich weiß auch das nicht mehr recht. Ich musterte die Eintretenden, und wem begegne ich unter ihnen? Dem abscheulichen Engländer, demselben, wie er leibt und lebt, unverändert, ganz so wie damals, als er mir, wie ich Dir erzählt habe, bei Beethoven so verderblich wurde! — Ich entsetzte mich, wohl aber war ich gefaßt, einem Dämon der Unterwelt entgegen zu treten, nimmermehr aber diesem Gespenste der Oberwelt zu begegnen. Ach, wie ward mir, als der Unselige auch mich sogleich erkannte! Ich konnte ihm nicht ausweichen, — die Masse drängte uns aneinander. Unfreiwillig und ganz gegen die Sitte seiner Landsleute war er genötigt, mir in die Arme zu sinken. die ich erhoben hatte, um mir Bahn aus dem

Gedränge zu machen. Da lag er, und wurde fest gegen meine von tausend grausenhaften Empfindungen durchzuckte Brust gedrückt. Es war ein furchtbarer Moment! Bald wurden wir aber freier, und er löste sich mit mäßiger Entrüstung von mir los. Ich wollte fliehen; dies war aber noch unmöglich. — ‚Willkommen, mein Herr!‘ — rief mir der Britte zu: — ‚schön, daß ich Sie immer auf dem Wege der Kunst treffe! Gehen wir diesmal zu Musard!‘ — Vor Wut brachte ich dagegen nichts weiter hervor, als: zum Teufel! — „Ja‘, antwortete er, ‚es soll da teufelmäßig hergehen! Ich habe vorigen Sonntag eine Komposition entworfen, die ich Musard anbieten werde. Kennen Sie Musard? Wollen Sie mich bei ihm einführen?“

„Mein Grausen vor diesem Gespenste verwandelte sich in namenlose Angst; von ihr getrieben, gelang es mir, mich zu befreien, und dem Boulevard zuzufliehen; mein schöner Hund sprang mir bellend nach. In einem Nu war aber der Engländer wieder bei mir, hielt mich an, und mit aufgeregter Stimme frug er: ‚Sir, ist der schöne Hund der Ihrige?‘ — Ja. — ‚O, der ist vortrefflich! Herr, ich zahle Ihnen für diesen Hund fünfzig Guineen. Wissen Sie, daß es sich für Gentlemans schickt, dergleichen Hunde zu haben, und auch ich habe deren eine Unzahl bereits besessen. Leider aber waren die Bestien alle unmusikalisch; sie konnten nicht vertragen, wenn ich Horn oder Flöte blies, und sind mir deshalb immer entlaufen. Nun muß ich aber annehmen, daß, da Sie das Glück haben, ein Musiker zu sein, auch Ihr Hund musikalisch ist; ich muß hoffen, daß er daher auch bei mir aushalten wird. Ich biete Ihnen deshalb fünfzig Guineen für das Tier!‘ — Erbärmlicher! rief ich: — Nicht für ganz Brittannien ist mein Freund mir feil! Damit lief ich hastig davon, mein Hund mir voran. Ich bog in diejenigen Seitenstraßen ein, die mich dahin führten, wo ich gewöhnlich übernachtete. — Es war heller Mondschein; dann und wann blickte ich mich furchtsam um: — zu meinem Entsetzen glaubte ich zu bemerken, wie die lange Gestalt des Engländers mich verfolgte. Ich verdoppelte meine Schritte und blickte mich noch angstvoller um; bald erblickte ich das Gespenst, bald nicht mehr. Keuchend erreichte ich mein Asyl, gab meinem Hunde zu essen und streckte mich hungrig auf mein hartes Lager. — Ich schlief lange und träumte fürchterlich. Als ich erwachte, — war mein schöner Hund verschwunden. Wie er

mir entlaufen, oder wie er durch die allerdings schlecht verschlossene Türe entlockt worden, ist mir noch heute unbegreiflich. Ich rief, ich suchte ihn, bis ich stöhnend zusammensank. —"

„— Du entsinnst Dich, daß ich den Treulosen eines Tages in den Champs élysées wieder sah, — Du weißt, welche Anstrengungen ich machte, um seiner wieder habhaft zu werden; — Du weißt aber nicht, daß dies Tier mich erkannte, mich aber floh und vor meinem Rufe wich wie eine scheue Bestie der Wildnis! Nichtsdestoweniger verfolgte ich ihn und den satanischen Reiter, bis dieser in einen Torweg hineinsprengte, der sich krachend hinter ihm und dem Hunde schloß. In meiner Wut donnerte ich an die Pforte: — ein wütendes Bellen war die Antwort. — Dumpf, wie vernichtet, lehnte ich mich an, — bis mich endlich eine auf dem Waldhorn ausgeführte gräuliche Skala aus der Betäubung weckte, die aus dem Grunde des vornehmen Hotels zu meinen Ohren drang, und der ein dumpfes, klägliches Hundegeheul folgte. Da lachte ich laut auf, und ging meiner Wege. —"

Tief ergriffen hielt hier mein Freund inne; war ihm auch das Sprechen leicht geworden, so strengte ihn doch seine innere Aufregung furchtbar an. Es war ihm nicht möglich, sich im Bette aufrecht zu erhalten, — mit einem leisen Stöhnen sank er zurück. — Eine lange Pause trat ein; ich betrachtete den Ärmsten mit peinlicher Empfindung: jenes leichte Rot war auf seine Wangen getreten, das nur den Schwindsüchtigen eigen ist. Er hatte seine Augen geschlossen und lag wie schlummernd da; sein Atem war in leichter, fast ätherischer Bewegung.

Ich erwartete ängstlich den Augenblick, wo ich zu ihm sprechen dürfte, um zu erfragen, womit irgend in der Welt ich ihm dienlich sein könnte? — Endlich schlug er seine Augen wieder auf; ein matter, wunderbarer Glanz lag in dem Blicke, den er sogleich unverwandt auf mich richtete.

„Mein ärmster Freund", — begann ich, — „Du siehst mich hier mit dem schmerzlichen Verlangen, Dir in irgend etwas dienen zu können. Hast Du einen Wunsch, o, so sprich ihn aus!"

Der Gefragte entgegnete lächelnd: „So ungeduldig, mein Freund, nach meinem Testamente? — O, sei außer Sorgen, auch Du bist dabei bedacht. — Willst Du aber nicht erst noch erfahren, wie es geschah, daß Dein armer Bruder zum Sterben kam?

Sieh, ich wünschte, daß meine Geschichte wenigstens einer Seele bekannt sei; nun kenne ich aber keine einzige, von der ich glauben dürfte, daß sie sich um mich bekümmere, wenn es nicht Du bist. — — Fürchte nicht, daß ich mich anstrenge! Es ist mir wohl und leicht — kein schweres Atmen bedrängt mich — die Sprache geht willig vonstatten. — Im übrigen, sieh', habe ich nur noch wenig zu erzählen. Du kannst Dir denken, daß von da ab, wo ich in meiner Geschichte stehen blieb, ich mit keinen äußeren Erlebnissen mehr zu tun hatte. Von da ab beginnt die Geschichte meines Innern, denn von da an wußte ich, daß ich bald sterben würde. Jene entsetzliche Skala auf dem Waldhorn im Hotel des Engländers erfüllte mich mit so unwiderstehlichem Lebensüberdrusse, daß ich schnell zu sterben beschloß. Ich sollte mich eigentlich dieses Entschlusses nicht rühmen, denn ich muß gestehen, es stand nicht mehr ganz in meinem freien Willen, ob ich leben oder sterben wollte. Im Innern meiner Brust war etwas gesprungen, das wie einen langen, schwirrenden Klang zurückließ; — als dieser verhallte, war mir leicht und wohl, wie mir nie gewesen, und ich wußte, daß mein Ende nahe sei. O, wie beglückte mich diese Überzeugung! Wie begeisterte mich das Vorgefühl einer nahen Auflösung, das ich plötzlich in allen Teilen dieses verwüsteten Körpers wahrnahm! — Für alle äußern Umstände unempfänglich, war ich, unbewußt, wohin mich mein schwankender Schritt trug, auf der Anhöhe des Montmartre angelangt. Willkommen hieß ich den Berg der Martyre und beschloß, auf ihm zu sterben. Auch ich starb ja für die Einfalt meines Glaubens, auch ich konnte mich daher einen Martyr nennen, wenngleich dieser mein Glaube von niemand weiter — als vom Hunger bestritten worden war.

Hier nahm ich Obdachloser diese Wohnung, verlangte nichts weiter als dieses Bett, und daß man mir die Partituren und Papiere holen ließe, die ich in einem ärmlichen Winkel der Stadt niedergelegt hatte, denn leider war es mir nicht gelungen, sie irgendwo als Pfand zu versetzen. Sieh', hier liege ich und habe beschlossen, in Gott und der reinen Musik zu verscheiden. Ein Freund wird mir die Augen zudrücken, meine Hinterlassenschaft wird hinreichen, meine Schulden zu bezahlen, und an einem ehrlichen Grabe wird es nicht fehlen. — Sag', was sollte ich weiter wünschen?"

Ich machte endlich meinen bedrängenden Gefühlen Luft. — „Wie", rief ich, „nur für diesen letzten traurigen Dienst konntest Du mich gebrauchen? Dein Freund, sei er auch noch so unmächtig, hätte Dir in nichts anderem dienlich sein können? Ich beschwöre Dich, zu meiner Beruhigung sage mir dies: war es Mißtrauen in meine Freundschaft, was Dich abhielt, mich zu erfragen und Dein Schicksal mir früher mitzuteilen?"

„O, zürne mir nicht", entgegnete er besänftigend, „zürne mir nicht, wenn ich Dir gestehe, daß ich in den halsstarrigen Wahn verfallen war, Du seiest mein Feind! Als ich erkannte, daß Du dies nicht warest, geriet mein Kopf in den Zustand, der mir die Verantwortlichkeit meines Willens benahm. Ich fühlte, daß ich nicht mehr mit klugen Menschen verkehren dürfte. Verzeihe mir und sei freundlicher gegen mich, als ich es gegen Dich war! — Reiche mir die Hand und laß diese Schuld meines Lebens abgeschlossen sein!"

Ich konnte nicht widerstehen, ergriff seine Hand und zerfloß in Tränen. Dennoch erkannte ich, wie meines Freundes Kräfte merklich abnahmen; er war nicht mehr imstande, sich vom Bette zu erheben, jene fliegende Röte wechselte immer matter auf seinen bleichen Wangen ab. —

„Ein kleines Geschäft, mein Teurer", begann er von neuem. „Nenne es meinen letzten Willen! Denn ich will erstlich: daß meine Schulden bezahlt werden. Die armen Leute, die mich aufnahmen, haben mich willig gepflegt und nur wenig gemahnt; sie müssen bezahlt werden. Ingleichen einige andere Gläubiger, die Du auf jenem Papiere verzeichnet findest. Ich zediere zur Bezahlung all' mein Eigentum, dort meine Kompositionen und hier mein Tagebuch, in das ich meine musikalischen Notizen und Grillen eintrug. Ich überlasse es Deiner Geschicklichkeit, mein geübter Freund, soviel wie möglich von diesem Nachlasse zum Verkauf zu bringen, und den Ertrag zur Entrichtung meiner irdischen Schulden zu verwenden. — Ich will zweitens, daß Du meinen Hund nicht schlägst, wenn Du ihm einmal begegnen solltest; ich nehme an, daß er zur Strafe seiner Treulosigkeit durch das Waldhorn des Engländers bereits furchtbar gelitten hat. Ich vergebe ihm! — Drittens will ich, daß meine Pariser Leidensgeschichte mit Unterdrückung meines Namens bekannt gemacht werde, damit sie allen Narren meinesgleichen

zur heilsamen Warnung diene — Viertens wünsche ich ein ehrliches Grab, jedoch ohne Prunk und großes Gepränge; wenige Personen genügen mir als Begleitung, Du findest ihre Namen und ihre Adressen in meinem Tagebuche. Die Kosten zum Begräbnisse sollen von Dir und ihnen zusammengeschossen werden. — Amen!“

„Jetzt“ — so fuhr der Sterbende nach einer Unterbrechung, die durch seine immer zunehmende Schwäche hervorgebracht wurde, fort: — „jetzt ein letztes Wort über meinen Glauben. — Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven, ingleichen an ihre Jünger und Apostel; — ich glaube an den heiligen Geist und an die Wahrheit der einen, unteilbaren Kunst; — ich glaube, daß diese Kunst von Gott ausgeht und in den Herzen aller erleuchteten Menschen lebt; — ich glaube, daß, wer nur einmal in den erhabenen Genüssen dieser hohen Kunst schwelgte, für ewig ihr ergeben sein muß und sie nie verläugnen kann; — ich glaube, daß alle durch diese Kunst selig werden, und daß es daher jedem erlaubt sei, für sie Hungers zu sterben; — ich glaube, daß ich durch den Tod hochbeglückt sein werde; — ich glaube, daß ich auf Erden ein dissonierender Akkord war, der sogleich durch den Tod herrlich und rein aufgelöset werden wird. Ich glaube an ein jüngstes Gericht, das alle diejenigen furchtbar verdammen wird, die es wagten, in dieser Welt Wucher mit der hohen keuschen Kunst zu treiben, die sie schändeten und entehrten aus Schlechtigkeit des Herzens und schnöder Gier nach Sinnenlust; — ich glaube, daß diese verurteilt sein werden, in Ewigkeit ihre eigne Musik zu hören. Ich glaube, daß dagegen die treuen Jünger der hohen Kunst in einem himmlischen Gewebe von sonnendurchstrahlten, duftenden Wohlklängen verklärt, und mit dem göttlichen Quell aller Harmonie in Ewigkeit vereint sein werden. — Möge mir ein gnädig Los beschieden sein! — Amen!“

Fast glaubte ich, daß die inbrünstige Bitte meines Freundes bereits erfüllt worden, so himmlisch verklärt glänzte sein Auge, so entzückt verblieb er in atemloser Stille. Sein überaus leichter, fast unfühlbarer Atem überzeugte mich jedoch, daß er noch lebe. — Leise, aber deutlich vernehmbar flüsterte er: „Freuet Euch, Ihr Gläubigen, die Wonne ist groß, der Ihr entgegen geht!“

Jetzt verstummte er, — der Glanz seines Blickes verlosch; anmutig lächelte sein Mund. Ich schloß seine Augen, und bat Gott um einen ähnlichen Tod. — —

Wer weiß, was in diesem Menschenkinde spurlos dahin starb? War es ein Mozart. — ein Beethoven? Wer kann es wissen und wer kann es mir bestreiten, wenn ich behaupte, daß ein Künstler in ihm zugrunde ging, der die Welt mit seinen Schöpfungen beglückt haben würde, wenn er nicht zuvor hätte Hungers sterben müssen? — Ich frage, wer beweist mir das Gegenteil? —

— Keiner von denjenigen, die seiner Leiche folgten, wagte es zu bestreiten. Es waren außer mir nur zwei, ein Philolog und ein Maler; ein anderer ward vom Schnupfen verhindert, noch andere hatten keine Zeit. — Als wir uns bescheiden dem Kirchhofe des Montmartre näherten, bemerkten wir einen schönen Hund, der ängstlich die Bahre und den Sarg beschnopperte. Ich erkannte das Tier und blickte mich um: — stolz zu Pferde gewahrte ich den Engländer. Er schien das angstvolle Benehmen seines Hundes, der dem Sarge auf den Kirchhof nachfolgte, nicht begreifen zu können, stieg ab, übergab seinem Bedienten sein Roß und erreichte uns auf dem Kirchhofe.

„Wen begraben Sie, mein Herr?" frug er mich. — „Den Herrn jenes Hundes", gab ich zur Antwort.

„Goddam!" rief er aus, „es ist mir sehr unlieb, daß dieser Gentleman gestorben, ohne das Geld für die Bestie erhalten zu haben. Ich habe es ihm bestimmt, und eine Gelegenheit gesucht, es ihm zukommen zu lassen, trotzdem auch dieses Tier bei meinen musikalischen Übungen heult. Ich werde aber meinen Fehler gut machen, und die fünfzig Guineen für den Hund zu einem Denkstein bestimmen, der auf das Grab der ehrenwerten Gentleman gesetzt werden soll!" — Er ging und bestieg sein Pferd; der Hund blieb an dem Grabe, — der Britte ritt davon.

3.

Ein glücklicher Abend.

So will ich diese letzte Aufzeichnung aus früherer Erinnerung an meinen Freund benennen, welche ich der Mitteilung

einiger größeren Aufsätze aus der Hinterlassenschaft des Verstorbenen noch voranstelle, da ich diese hiermit zugleich auf das Schicklichste einzuleiten glaube.

Es war ein schöner Frühlingsabend, schon kündigte sich die Hitze des Sommers in dem wollüstig warmen Hauche an, der wie ein brünstiger Liebesseufzer durch die Lüfte zu uns drang und unsere Sinne berauschte. Wir waren dem Strome der Menge gefolgt, die sich nach dem öffentlichen Garten drängte, ein wackeres Musikkorps eröffnete an diesem Abend die Reihe der Konzerte, die es den Sommer über dort zu geben pflegte. Es war ein Fest. Mein damals noch nicht in Paris verstorbener Freund R... schwamm in seliger Wonne; — noch ehe das Konzert begonnen, war er schon von lauter Musik berauscht, und er behauptete, dies sei die innere Musik, die in ihm immer tönte und klänge, wenn er an schönen Frühlingsabenden sich glücklich fühlte.

Wir gelangten an, und nahmen an einem Tische unter einer großen Eiche unsern gewöhnlichen Platz ein, denn wohlangestellte Beobachtungen hatten uns belehrt, daß dieser Platz nicht nur der von der müßigen Menge entfernteste sei, sondern daß man von ihm aus auch besonders den Vorzug habe, die Musik am besten und deutlichsten vernehmen zu können. Von jeher hatten wir die Unglücklichen bedauert, die sowohl in Gärten als in Sälen genötigt waren, oder es wohl gar vorgezogen, in der unmittelbaren Nähe des Orchesters zu verweilen; wir vermochten gar nicht zu begreifen, wie es ihnen Freude machen konnte, die Musik zu *sehen*, anstatt zu hören; denn anders konnten wir uns die Gespanntheit nicht deuten, mit der sie unverwandt und starr den verschiedenartigen Bewegungen der Musiker zusahen, besonders aber mit begeisterter Teilnahme den Paukenschläger betrachteten, wenn er nach den mit umsichtiger Ängstlichkeit abgezählten Pausen sich endlich zu einer erschütternden Mitwirkung anließ. Wir waren darin übereingekommen, daß es nichts Prosaischeres und Herabstimmenderes gebe, als den Anblick der gräulich aufgeblasenen Backen und verzerrten Physiognomien der Bläser, des unästhetischen Bekrabbelns der Kontrabässe und Violoncelle, ja selbst des langweiligen Hinundherziehens der Violinbögen, wenn es sich darum handelt, der Ausführung einer schönen In-

strumentalmusik zu lauschen. Aus diesem Grunde hatten wir uns so plaziert, daß wir die leiseste Nüance im Vortrage des Orchesters hören konnten, ohne daß uns der Anblick desselben hätte stören müssen.

Das Konzert begann: man spielte vieles Schöne, unter anderen die Symphonie von Mozart in Es, und die von Beethoven in A.

Das Konzert war zu Ende. Stumm, aber lächelnd und selig, saß mein Freund mit verschränkten Armen mir gegenüber. Die Menge entfernte sich nach und nach mit gemächlichem Geräusch; hie und da blieben noch einzelne Tische mit Gästen besetzt. Die laue Wärme des Abends begann dem kältern Nachthauche zu weichen.

„Laß uns Punsch trinken!“ rief R . . ., indem er plötzlich seine Stellung verließ, und eines Kellners ansichtig zu werden suchte.

Stimmungen wie die, in welche wir uns versetzt fühlten, sind zu heilig, als daß man sie nicht so lange als möglich zu erhalten suchen müßte. Ich wußte, von welcher angenehmen Wichtigkeit uns der Genuß des Punsches werden würde, und stimmte fröhlich in den Vorschlag meines Freundes ein. Bald dampfte eine nicht unansehnliche Bowle auf unserm Tisch und wir leerten die ersten Gläser.

„Wie gefiel Dir die Aufführung der Symphonien?“ fragte ich.

„O, was! Aufführung!“ versetzte R . . ., „es gibt Stimmungen, in denen, so peinlich ich sonst bin, die schlechteste Exekution eines meiner Lieblingswerke mich dennoch entzücken könnte. Diese Stimmungen, es ist wahr, sind selten, und sie üben ihre süße Herrschaft über mich nur dann aus, wenn mein ganzes inneres Wesen in einer glücklichen Harmonie mit meiner körperlichen Gesundheit steht. Dann aber bedarf es nur des geringsten äußeren Anklanges, um sogleich das ganze Tonstück, welches gerade meiner vollen Empfindung entspricht, in mir selbst ertönen zu lassen, und zwar in einer so idealen Vollständigkeit, wie es das beste Orchester der Welt nicht meinen äußeren Sinnen vorführen kann. In solchen Stimmungen, siehst Du, ist mein sonst so skrupulöses musikalisches Gehör geschmeidig genug, um selbst den überschlagenden Ton einer Hoboe mir nur ein leises Zucken

hervorbringen zu lassen; mit einem nachsichtigen Lächeln bin ich imstande, den falschen Ton einer Trompete an meinen Ohren vorüberstreichen zu lassen, ohne deshalb auf länger aus der beseligenden Empfindung gerissen zu werden, in der ich mir mit süßer Selbsttäuschung vorschmeichle, soeben die vollendetste Aufführung meines Lieblingswerkes zu vernehmen. In solchen Stimmungen kann mich dann nichts mehr ärgern, als wenn sich ein glattöhriger Laffe mit vornehmer Indignation über einen jener musikalischen Unfälle empört, der sein überaus zartes Gehör verletzt, während ihm dieses jedoch morgen nicht verbietet, eine ganze kreischende Skala zu bewundern, mit welcher irgend eine beliebte Sängerin Nerven und Seele zugleich mißhandelt. Diesen subtilen Laffen geht eben die Musik nur am Ohre vorbei; oft aber auch sogar nur vor den Augen, denn ich entsinne mich, Leute beobachtet zu haben, die keine Miene verzogen, als ein Blasinstrument eben fehlte, die sich aber sogleich die Ohren zuhielten, als sie den wackeren Musiker gewahrten, wie er vor Scham und Verwirrung den Kopf schüttelte!"

„Wie?" warf ich ein — „muß ich Dich gegen die Leute von feinem Gehör eifern hören? Wie oft entsinne ich mich, Dich über die schwankende Intonation einer Sängerin bis zur Tollheit verletzt gesehen zu haben!"

„O, mein Freund!" rief R . . . aus — „ich spreche nur von jetzt, ich spreche nur von heute. Gott weiß, wie ich öfter gestimmt bin, über die Unreinheit im Spiel des berühmtesten Violinvirtuosen außer mir zu geraten, daß ich die besten Sängerinnen oft verwünsche, wenn sie in ihrem Glauben auch noch so rein zwischen mi fa sol vokalisieren, ja, daß ich oft aufgelegt bin, nicht den geringsten harmonischen Zusammenklang unter allen Instrumenten des sorgfältigst gestimmten Orchesters zu finden! Sieh', dies ist an den unzähligen Tagen der Fall, wo mein guter Geist aus meinem Innern wich, wo ich meinen Frack anziehe und mich unter die parfümierten Damen und frisierten Herren dränge, um das Glück aufzusuchen, das mir durch die Ohren wieder in die Seele dringen soll. O, da solltest Du die Angst fühlen, mit der ich jeden Ton abwäge, mit der ich jede Klangschwingung abmesse! Wenn es mir hier im Herzen schweigt, bin ich subtil wie die Laffen, die mich heute ärgerten, und es gibt dann Stunden, wo eine Beethovensche Sonate mit Violine oder

Violoncell mich zur Flucht bringen kann. — Gesegnet sei der Gott, der den Frühling und die Musik erschuf: — ich bin heute glücklich und kann Dir sagen, daß ich es bin!" Damit füllte er die Gläser von neuem, wir leerten sie bis auf den letzten Tropfen.

„Soll ich Dir sagen", — begann ich sodann, — „daß ich mich nicht minder glücklich fühle? Wer möchte es nicht sein, wenn er mit ruhiger Fassung und süßem Behagen soeben die Aufführung zweier Werke anhörte, die ausschließlich durch den Gott der hohen sinnigen Freude geschaffen zu sein scheinen? Ich fand die Zusammenstellung der Mozartschen mit der Beethovenschen Symphonie sehr glücklich; es war mir, als ob ich eine wunderbare Verwandtschaft unter beiden Kompositionen gefunden hätte; in beiden ist das klare menschliche Bewußtsein einer zum freudigen Genuß bestimmten Existenz auf eine schöne und verklärende Weise mit der Ahnung des Höheren, Überirdischen verwebt. Nur den Unterschied möchte ich machen, daß in Mozarts Musik die Sprache des Herzens sich zum anmutigen Verlangen gestaltet, während in Beethovens Auffassung das Verlangen selbst in kühnerem Mutwillen nach dem Unendlichen greift. In Mozarts Symphonie herrscht das Vollgefühl der Empfindung vor, in der Beethovenschen das mutige Bewußtsein der Kraft."

„Wie gern", — erwiderte mein Freund, — „höre ich dergleichen Ansichten über das Wesen und die Bedeutung so erhabener Instrumentalwerke aussprechen! Ich bin zwar weit entfernt zu glauben, Du habest mit Deinem in aller Kürze soeben hingeworfenen Ausspruch das Wesen jener Schöpfungen ergründet; dies zu ergründen, geschweige gar es auszusprechen, liegt aber gewiß ebenso wenig in der menschlichen Sprache, als es im Wesen der Musik liegt, klar und bestimmt dasjenige auszudrücken, was dem Organ des Dichters ausschließlich angehört. Es ist ein Unglück, daß sich so viele Leute durchaus die unnütze Mühe geben wollen, die musikalische und die dichterische Sprache miteinander zu vermengen, und durch die eine das zu ergänzen oder zu ersetzen, was ihrer beschränkten Ansicht nach in der andern unvollständig bleibt. Es bleibt ein- für allemal wahr: da, wo die menschliche Sprache aufhört, fängt die Musik an. Nichts ist nun unleidlicher, als die abgeschmackten Bilder und Geschichtchen, die man jenen Instrumentalwerken zugrunde legt. Welche Armut an Geist und Gefühl verrät es doch, wenn ein Zuhörer

der Aufführung einer Beethovenschen Symphonie seine Teilnahme dafür nur dadurch rege zu erhalten imstande ist, daß er in dem Strome der musikalischen Ergüsse sich die Handlung irgend eines Romanes wiedergegeben vorstellt. Diese Leute sehen sich dann oft veranlaßt, mit dem hohen Meister zu grollen, wenn sie durch einen unerwarteten Streich in dem wohlgeordneten Fortgange ihres untergelegten Histörchens gestört werden; sie werfen dem Komponisten dann Unklarheit und Zerrissenheit vor, und beklagen sich über Mangel an Zusammenhang! — O ihr Tröpfe!"

„Laß das gut sein!" versetzte ich. „Laß einen jeden nach dem Maßstabe seiner höheren oder geringeren Einbildungskraft sich Vorstellungen und Bilder zusammensetzen, mit deren Hilfe es ihm einzig vielleicht möglich ist, an diesen großen musikalischen Offenbarungen Geschmack zu finden, da ohne ein solches Hilfsmittel so viele außer stand gesetzt wären, selbst ihren Kräften nach dieselben zu genießen. Immerhin wirst Du wenigstens gestehen müssen, daß die Zahl der Verehrer unsres Beethoven auf diese Weise eine starke Vermehrung erhalten hat, ja, daß zu hoffen, die Werke des großen Meisters würden auf solchem Wege zu einer Popularität gelangen, die ihnen unmöglich zu Teil werden könnte, wenn sie durchaus nur im idealen Sinne zu verstehen wären."

„O, um des Himmels willen!" rief R . . . aus. — „Willst Du auch für diese erhabensten Heiligtümer der Kunst jene banale Popularität reklamieren, die der Fluch alles Edlen und Herrlichen ist? Willst Du etwa auch für *sie* die Ehre in Anspruch nehmen, daß man nach den begeisternden Rhythmen, in denen sich ihre zeitliche Erscheinung zu erkennen gibt, in einer Dorfschenke tanze?"

„Du übertreibst!" antwortete ich mit Ruhe: „Ich fordere für Beethovens Symphonien nicht den Ruhm der Straßen und Dorfschenken! Solltest Du es ihnen aber nicht zum Verdienste anrechnen, wenn sie imstande wären, auch dem engern, gedrückteren Herzen des gewöhnlichen Weltmenschen eine freudigere Wallung des Blutes zu erregen?"

„Sie sollen kein Verdienst haben, diese Symphonien!" erwiderte mein Freund ärgerlich. „Sie sind für sich und um ihrer selbst willen da, nicht aber um einem Philister das Blut in Um

lauf zu setzen. Wer es vermag, der erwerbe sich um sich und seine Seligkeit das Verdienst, jene Offenbarungen zu verstehen, sie selbst aber sind nicht verpflichtet, sich dem Verständnisse kalter Herzen aufzudrängen!"

Ich schenkte ein und sprach lachend: „Du bist der alte Phantast, der gerade da mich nicht verstehen will, wo wir im Grunde gewiß derselben Meinung sind! Lassen wir also die Popularitätsfrage getrost beiseite! Mache mir aber das Vergnügen und teile mir auch Deine Empfindungen mit, mit denen Du heute die beiden Symphonien anhörtest!"

Meines Freundes Gesicht klärte sich von der flüchtigen Wolke auf, die ihm ein kurzer Verdruß schnell über die Stirne gejagt hatte. Er betrachtete dem Dampf, der aus dem heißen Punsche quoll, und lächelte: „Meine Empfindungen? — Ich empfand die laue Wärme eines schönen Frühlingsabends, bildete mir ein, mit Dir unter einer großen Eiche zu sitzen und durch ihre Zweige hinauf zum bestirnten Himmel zu blicken. Des weiteren empfand ich tausend andere Dinge, die ich Dir nicht sagen kann: Da hast Du alles!"

„Das ist nicht übel!" versetzte ich. — „Einem unserer Nachbarn war es vielleicht dabei zu Mute, als rauche er eine Zigarre, tränke Kaffee und liebäugelte mit einer jungen Dame im blauen Kleide."

„Zuversichtlich", — setzte R . . . sarkastisch fort, — „und dem Paukenschläger kam es gewiß so vor, als prügele er seine ungezogenen Jungen, die ihm das Abendbrot noch nicht aus der Stadt gebracht haben. — Vortrefflich! Am Eingange des Gartens gewahrte ich einen Bauer, der voll Verwunderung und Freude der Adur-Symphonie lauschte: — ich wette meinen Kopf, dieser hat das richtigste Verständnis gehabt, denn vor kurzem erst wirst Du in einer unserer musikalischen Zeitungen gelesen haben, daß Beethoven, als er diese Symphonie komponierte, sich nichts anderes zum Vorwurf genommen hat, als eine Bauernhochzeit zu schildern. Der ehrliche Landmann wird sich also sogleich jedenfalls seinen Hochzeitstag in das Gedächtnis zurückgerufen und seiner Einbildungskraft der Reihe nach alle Akte jenes Tages, als: die Ankunft der Gäste und den Schmaus, den Gang in die Kirche und die Einsegnung, sodann den Tanz,

und endlich das Beste, was Braut und Bräutigam für sich behielten, vorgeführt haben."

„Die Idee ist gut!" rief ich lachend. — „Sage mir um des Himmels willen, warum willst Du dieser Symphonie verwehren, dem braven Bauer auf seine Art eine glückliche Stunde zu bereiten? Hat er nicht verhältnismäßig dasselbe Entzücken dabei empfunden, wie Du, als Du unter der Eiche saßest und durch ihre Zweige die Sterne am Himmel beobachtetest?"

„Ich gebe Dir nach", — entgegnete gemütlich mein Freund, — „dem wackern Bauer erlaube ich mit Vergnügen, sich bei Anhörung der A dur-Symphonie seine Hochzeit zurückzurufen. Den zivilisierten Stadtbewohnern aber, die in musikalischen Zeitungen schreiben, möchte ich die Haare von ihren albernen Köpfen herunterreißen, wenn sie solch' dummes Zeug unter ehrliche Leute bringen, denen sie dadurch von vornherein alle Unbefangenheit rauben, mit der sie sich ohnedem zur Anhörung der Beethovenschen Symphonie angelassen haben würden. — Anstatt nun ihren natürlichen Empfindungen sich zu überlassen, sehen die armen betrogenen Leute mit vollem Herzen aber schwachem Kopfe sich veranlaßt, durchaus nur einer Bauernhochzeit nachzuspüren, der sie vielleicht nie beigewohnt haben, und statt derer sie sich gewiß mit weit größerer Neigung irgend etwas anderes vorgestellt hätten, was gerade im Kreis ihrer Einbildungskraft lebt."

„Du gibst mir also zu", versetzte ich, — „daß das Wesen jener Produktionen es nicht ausschließe, nach Maßgabe der Individualitäten verschiedenartig aufgefaßt zu werden?" — „Im Gegenteile", lautete die Antwort, „halte ich dafür, daß eine einzige stereotype Auffassung derselben durchaus unzulässig sei. So bestimmt in den künstlerischen Proportionen einer Beethovenschen Symphonie das rein musikalische Gebäude selbst vollendet und abgerundet dasteht, so vollkommen und unteilbar es dem höheren Sinne erscheint, so unmöglich ist es jedoch auch, die Wirkungen dieser Kompositionen auf das menschliche Herz auf eine einzig gültige zurückzuführen. Es ist dies mehr oder weniger mit den Produktionen jeder andern Kunst derselbe Fall; wie ganz verschiedenartig kann nicht ein und dasselbe Bild, ein und dasselbe Drama auf verschiedenartige Individualitäten, und zu verschiedenen Zeiten sogar auf das Herz ein und desselben Menschen wirken? Und um wieviel bestimmter und abgeschlos-

jener ist der Maler — der Dichter nicht gebunden, seine Gestalten zu zeichnen, als der Instrumental-Komponist, der nicht, wie jene, darauf angewiesen ist, nach den Erscheinungen der Alltagswelt seine Gestalten zu modeln, sondern dem ein unermeßliches Gebiet im Reiche des Überirdischen zu Gebote steht, und dem zur Gestaltung der geistigste Stoff, der Ton, an die Hand gegeben ist? Es heißt aber eben diese hohe Stellung des Musikers herabziehen, wenn man ihn zwingen will, seine Begeisterung den Erscheinungen jener Alltagswelt anzupassen; und noch mehr würde derjenige Instrumentalkomponist seine Sendung verleugnen oder seine eigene Schwäche an den Tag legen, der die beschränkten Proportionen rein weltlicher Erscheinungen in das Gebiet seiner Kunst hinübertragen wollte."

„Du verwirfst also alle Tonmalerei?" fragte ich.

„Überall", erwiderte R . . ., „wo sie nicht entweder im Gebiete des Scherzhaften angewendet ist, oder rein musikalische Erscheinungen wiedergibt. Im Scherz ist alles erlaubt, denn sein Wesen ist eine gewisse absichtliche Beschränktheit, und lachen und lachen lassen ist eine schöne, herrliche Sache. Wo die Tonmalerei aber dieses Gebiet verläßt, wird sie absurd. Die Anregungen und Begeisterungen zu einer Instrumentalkomposition müssen derart sein, daß sie nur in der Seele eines Musikers entstehen können!"

„Du sprichst da etwas aus", entgegnete ich, „was Du schwer beweisen können wirst. Ich bin im Grunde mit Dir einerlei Meinung, nur zweifle ich, ob diese überall mit der unbedingten Verehrung vereinbar sein dürfte, die uns für die Werke unsrer großen Meister gemeinschaftlich beseelt. Fühlst Du nicht, daß Du mit Deiner Ansicht Beethovens Offenbarungen zum Teil entschieden widersprichst?"

„Nicht im geringsten: im Gegenteil hoffe ich meine Beweise auf Beethoven stützen zu können."

„Ehe wir uns auf Einzelheiten einlassen", — fuhr ich fort, — „findest Du nicht, daß Mozarts Auffassung der Instrumentalmusik bei weitem mehr Deiner Behauptung entspricht, als die Bethovens?"

„Nicht, daß ich wüßte!" — entgegnete mein Freund. — — — „Beethoven hat die Form der Symphonie unendlich erweitert, er hat die Proportionen des älteren musikalischen Periodenbaues,

wie sie in Mozart zur höchsten Schönheit gelangten, aufgegeben, um mit kühnerer, jedoch immer besonnener Freiheit seinem ungestümen Genius in Regionen folgen zu können, die nur seinem Fluge erreichbar waren; da er zugleich aber auch verstand, diesen kühnen Aufschwüngen eine philosophische Konsequenz zu geben, so hat er, man kann es nicht läugnen, auf der Basis der Mozartschen Symphonien einen völlig neuen Kunstgenre erschaffen, den er zugleich vollendete, indem er ihn zur abgeschlossensten Höhe erhob. Dies alles aber hätte Beethoven nicht vollbringen können, wenn Mozart nicht zuvor sein siegreiches Genie auch auf die Symphonie gerichtet hätte, wenn nicht durch seinen belebenden, idealisierenden Hauch den bis zu ihm allein gültigen, seelenlosen Formen und Proportionen eine geistige Wärme mitgeteilt worden wäre. Von hier ging Beethoven aus, und der Künstler, der Mozarts göttlich reine Seele in sich aufnehmen durfte, konnte nie aus der hohen Sphäre herabsteigen, die das ausschließliche Reich der wahren Musik ist."

„Du hast recht!" — versetzte ich. — „Dennoch wirst Du nicht in Abrede stellen, daß Mozarts musikalische Ergüsse eben nur aus rein musikalischen Quellen entsprangen, daß seine Begeisterung sich an ein unbestimmtes inneres Gefühl anknüpfte, das er, selbst wenn er die Fähigkeiten des Dichters besessen hätte, nun und nimmermehr in Worten, sondern lediglich nur in Tönen aussprechen konnte. Ich spreche von den Begeisterungen, die in dem Musiker zu gleicher Teit mit den Melodien, mit den Tongebilden entstehen. Mozarts Musik trägt den charakteristischen Stempel dieser unmittelbaren Geburt an sich, und es ist unmöglich anzunehmen, daß Mozart im voraus z. B. den Plan zu einer Symphonie entworfen habe, von der nicht schon alle Themas, ja das ganze Tongepräge fertig, wie wir es jetzt kennen, in seinem Kopfe lebte. Dagegen kann ich mir nun aber nicht anders vorstellen, als daß Beethoven zunächst den Plan einer Symphonie nach einer gewissen philosophischen Idee aufgenommen und geordnet habe, bevor er seiner Phantasie überließ, die musikalischen Themas zu erfinden."

„Und woran willst Du dies nachweisen?" warf hastig mein Freund ein, — „etwa an der heutigen Symphonie?"

„Es möchte mir an dieser schwerer fallen", antwortete ich, — „genügt Dir aber nicht die bloße Nennung der heroischen

Symphonie als Beweis für meine Ansicht? Du weißt, daß diese Symphonie zuerst bestimmt war, den Titel: ‚Bonaparte‘ zu führen. Wirst Du also bestreiten können, daß Beethoven durch eine außer dem Bereiche der Musik liegende Idee begeistert und zu dem Plan dieses Riesenwerkes bestimmt worden sei?“

„Recht, daß Du diese Symphonie nennst!“ — fiel R . . . rasch ein. — „Sage mir, liegt die Idee einer heldenmütigen Kraft, die mit gigantischem Ungestüm nach dem Höchsten greift, außer dem Bereiche der Musik? Oder findest Du, daß Beethoven seine Begeisterung für den jugendlichen Siegesgott in so kleinlichen Details ausgesprochen habe, daß es Dir vorkommen dürfte, als habe er in dieser Symphonie eine musikalische Kriegsgeschichte des ersten italienischen Feldzuges schreiben wollen?“

„Wohin gerätst Du?“ — entgegnete ich; „habe ich so etwas gesagt?“

„Es liegt Deinem Ausspruche zugrunde“, fuhr mein Freund leidenschaftlich fort. — „Soll man annehmen, daß Beethoven sich hingesetzt habe, eine Komposition zu Ehren Bonapartes zu entwerfen, so müßte man auch glauben, daß er nichts anderes zu liefern imstande gewesen wäre, als eine jener bestellten Gelegenheitskompositionen, die sämtlich den Stempel einer toten Geburt an sich tragen. Wie himmelweit ist aber die Sinfonia eroica entfernt, eine solche Ansicht zu rechtfertigen! Im Gegenteil würde der Meister, hätte er sich eine ähnliche Aufgabe gestellt, sie sehr unbefriedigend gelöst haben: — sage mir, wo, in welcher Stelle dieser Komposition findest Du einen Zug, von dem man mit Recht annehmen könne, der Komponist habe in ihm irgend einen speziellen Moment der Heldenlaufbahn des jugendlichen Feldherrn bezeichnen wollen? Was soll der Trauermarsch, das Scherzo mit den Jagdhörnern, das Finale mit dem weichen, empfindungsvoll eingewebten Andante? Wo ist die Brücke von Lodi, wo die Schlacht bei Arcole, wo der Marsch nach Leoben, wo der Sieg bei den Pyramiden, und wo der 18. Brumaire? Sind dies nicht Momente, die kein Komponist unsrer Tage sich würde haben entgehen lassen, sobald er eine biographische Symphonie auf Bonaparte hätte schreiben wollen? — In Wahrheit, hier war es aber anders der Fall, und laß Dir meine Ansicht mitteilen, die ich über das Empfängnis dieser Symphonie habe. — Wenn sich ein Musiker gedrängt

fühlt, die kleinste Komposition zu entwerfen, so geschieht dies nur durch die anregende Gewalt einer Empfindung, die in der Stunde der Konzeption sein ganzes Wesen überwältigt. Diese Stimmung möge nun durch ein äußeres Erlebnis herbeigeführt werden, oder einer inneren geheimnisvollen Quelle entsprungen sein; sie möge sich als Schwermut, Freude, Sehnsucht, behagliche Befriedigung Liebe oder Haß zeigen so wird sie im Musiker immer eine musikalische Gestaltung annehmen und von selbst in Tönen sprechen, ehe sie noch in Töne gebracht worden ist. Diejenigen großen, leidenschaftlichen und andauernden Empfindungen aber, welche die vorzügliche Richtung unsrer Gefühle und Ideen oft zu Monaten, zu halben Jahren beherrschen, sind es, die auch den Musiker zu jenen breiteren, umfassenderen Konzeptionen drängen, denen wir unter andern das Dasein einer Sinfonia eroica verdanken. Diese großen Stimmungen können sich als tiefes Seelenleiden, oder als kraftvolle Erhebung, von äußeren Erscheinungen herleiten, denn wir sind Menschen, und unser Schicksal wird durch äußere Verhältnisse regiert; da aber, wo sie den Musiker zur Produktion hindrängen, sind auch diese großen Stimmungen in ihm bereits zu Musik geworden, so daß den Komponisten in den Momenten der schaffenden Begeisterung nicht mehr jenes äußere Ereignis, sondern die durch dasselbe erzeugte musikalische Empfindung bestimmt. Welche Erscheinung wäre würdiger gewesen, die Sympathie, die Begeisterung eines so feurigen Genies, als das Beethovens, zu erwecken und lebendig zu erhalten, als die des jugendlichen Halbgottes, der eine Welt zertrümmerte, um aus seinen Kräften eine neue zu erschaffen? Stelle man sich vor, wie es dem heldenmütigen Musiker zu Mute sein mußte, als er von Tat zu Tat, von Sieg zu Sieg den Mann verfolgte, von dem Freund wie Feind zu gleicher Bewunderung hingerissen wurde! Dazu der Republikaner Beethoven, der von jenem Helden die Verwirklichung seiner idealen Träume von einem Zustande der allgemeinen Menschenbeglückung erwartete! Wie mußte es in seinen Adern brausen, wie in seinem Herzen glühen, wenn ihm überall, wohin er sich wendete, um sich mit seiner Muse zu beraten, jener glorreiche Name entgegentönte! — Auch *seine* Kraft mußte sich zu einem außerordentlichen Schwunge angeregt, sein Siegesmut zu einer großen, unerhörten Tat angespornt fühlen! Er war

nicht Feldherr, — er war Musiker, und so sah er in seinem Reiche das Gebiet vor sich, in dem er dasselbe verrichten konnte, was Bonaparte in den Gefilden Italiens vollbracht hatte. Die in ihm aufs Höchste gespannte musikalische Tatkraft ließ ihn ein Werk konzipieren, wie es vorher noch nie gedacht, noch nie ausgeführt worden war: er führte seine Sinfonia eroica aus, und wohl fühlend, wem er den Impuls zu diesem Riesenwerke verdankte, schrieb er den Namen „Bonaparte" auf das Titelblatt. Und in der Tat, ist diese Symphonie nicht ein ebenso großes Zeugnis menschlicher Schöpfungskraft, als Bonapartes glorreicher Sieg? Dennoch frage ich, beurkundet irgend ein Merkzeichen in der Art der Ausführung dieser Komposition einen unmittelbaren äußeren Zusammenhang mit dem Schicksale des Helden, der damals noch nicht einmal auf der höchsten Stufe des ihm bestimmten Ruhmes angelangt war? Ich bin so glücklich, in ihr nur ein gigantisches Denkmal der Kunst zu bewundern, mich an der Kraft und der wollüstig erhebenden Empfindung, die mir bei Anhörung derselben die Brust schwellt, zu stärken, und überlasse andern, gelehrten Leuten, aus den geheimnisvollen Hieroglyphen dieser Partitur die Schlachten bei Rivoli und Marengo herauszubuchstabieren!"

Die Nachtluft war noch kühler geworden; der Kellner, der sich während des Gesprächs genähert, hatte meinen Wink verstanden und den Punsch entfernt, um ihn aufwärmen zu lassen; jetzt kam er zurück, und von neuem dampfte das erwärmende Getränk vor unsern Augen. Ich schenkte ein und reichte R . . . meine Hand.

„Wir sind einig", sprach ich, — „wie immer, wenn es sich um die innigsten Fragen der Kunst handelt. Seien unsere Kräfte auch noch so schwach, so verdienten wir doch nicht einmal den Namen wahrer Musiker, wenn wir in so grobe Irrtümer über das Wesen unsrer Kunst verfallen könnten, wie Du sie soeben rügtest. Das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich und ideal; sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst, und zwar in den unendlich mannigfaltigen Motivierungen, die in der ausschließlichen Eigentümlichkeit der Musik begründet liegen, jeder andern Sprache aber fremd und unausdrückbar sind. Jeder

soll und kann nach seiner Kraft, seiner Fähigkeit und seiner Stimmung, aus ihr genießen, was er zu genießen und zu empfinden fähig ist!" —

„Und ich genieße heute", — unterbrach mein Freund voll Begeisterung, — „die Freude, das Glück, die entzückende Ahnung einer höheren Bestimmung aus den wundervollen Offenbarungen, in denen Mozart und Beethoven an diesem herrlichen Frühlingsabende zu uns sprachen. Es lebe das Glück, es lebe die Freude! Es lebe der Mut, der uns im Kampfe mit unsrem Schicksale beseelt! Es lebe der Sieg, den unser höheres Bewußtsein über die Nichtswürdigkeit des Gemeinen erringt! Es lebe die Liebe, die unsern Mut belohnt; es lebe die Freundschaft, die unsern Glauben aufrecht erhält! Es lebe die Hoffnung, die sich unserer Ahnung vermählt! Es lebe der Tag, es lebe die Nacht! Hoch der Sonne! Hoch den Sternen! Dreimal hoch die Musik und ihre Hohenpriester! Ewig verehrt und angebetet sei Gott, der Gott der Freude und des Glückes, — der Gott, der die Musik erschuf! Amen." —

Arm in Arm verschlungen traten wir unsern Heimweg an; wir drückten uns die Hände, und sprachen kein Wort weiter.

4.

Über deutsches Musikwesen.

Diesen und die folgenden Aufsätze teile ich nun aus dem Nachlasse meines verstorbenen Freundes mit. Der hier voranstehende scheint mir dazu bestimmt gewesen zu sein, für seine Pariser Unternehmung unter den Franzosen Freunde zu werben, während die nachfolgenden bereits unverkennbar abschreckenden Eindrücken vom Pariser Wesen ihre Entstehung verdanken.

Dank sei es den Bemühungen einer Anzahl ausgezeichneter Künstler, die sich eigenst zu diesem Ziele vereinigt zu haben scheinen, — Dank ihnen und ihrem Verdienste, die genialsten Produkte der deutschen Musik sind dem Pariser Publikum nicht mehr unbekannt; sie sind ihm auf das Würdigste vorgeführt,

und somit auch auf das Begeistertste von ihm aufgenommen worden. Man hat begonnen, die Schranke zu zertrümmern, die, wird sie vielleicht auch ewig die Nationen selbst trennen, doch nie ihre Künste trennen sollte; man kann selbst sagen, daß die Franzosen durch ihre bewiesene bereitwillige Anerkennung fremder Produktionen sich mehr auszeichneten, als die Deutschen, die im übrigen jedem fremden Einflusse schneller und beinahe schwächer unterliegen, als es wiederum zur Aufrechthaltung einer gewissen Selbständigkeit gut ist. Der Unterschied ist dieser: — der Deutsche, der selbst nicht die Fähigkeit besitzt, eine Mode aufzubringen, nimmt sie unbedenklich an, wenn sie ihm vom Auslande zukommt; in dieser Schwäche vergißt er sich selbst und opfert blindlings dem fremden Eindrucke sein eigenes Urteil auf. Dies gilt aber hauptsächlich nur von der Masse des deutschen Publikums; denn auf der andern Seite sehen wir, daß sich, vielleicht eben aus Widerwillen gegen diese allgemeine Schwäche, der Musiker von Profession wieder zu scharf von der Masse abscheidet und in einem falschen patriotischen Eifer einseitig und ungerecht im Urteil über ausländische Erzeugnisse wird. — Gerade umgekehrt ist dies bei den Franzosen: die Masse des französischen Publikums ist vollkommen befriedigt durch seine Nationalprodukte und fühlt nicht im geringsten des Verlangen, seinen Geschmack zu erweitern; desto freimütiger ist aber die höhere Klasse der Musikfreunde in der Anerkennung fremden Verdienstes; sie liebt mit Enthusiasmus zu bewundern, was ihr aus dem Auslande Schönes und Ungekanntes zukommt. Deutlich spricht dafür die begeisterte Aufnahme, welche der deutschen Instrumentalmusik so schnell zu Teil wurde. Ob man aber demohngeachtet sagen könne, der Franzose verstehe die deutsche Musik vollkommen, ist eine andere Frage, deren Beantwortung zweifelhaft ausfallen muß. Zwar wäre es unmöglich zu behaupten, der Enthusiasmus, den die meisterhafte Exekution einer Beethovenschen Symphonie durch das Orchester des Conservatoirs hervorbringt, sei ein affektierter; dennoch würde es genügen, die Ansichten, Begriffe und Imaginationen dieses oder jenes Enthusiasten zu vernehmen, die in ihm die Anhörung einer solchen Symphonie erzeugte, um sogleich zu erkennen, daß der deutsche Genius durchaus noch nicht vollkommen verstanden sei. — Werfen wir daher einen ausführlicheren Blick auf Deutsch-

land und den Zustand seiner Musik, um klarer anzudeuten, wie sie aufgefaßt werden müsse.

Man hat einmal den Satz aufgestellt: der Italiener gebrauche die Musik zur Liebe, der Franzose zur Gesellschaft, der Deutsche aber treibe sie als Wissenschaft. Das würde vielleicht etwas besser heißen: der Italiener ist Sänger, der Franzose Virtuos, der Deutsche — Musiker. Der Deutsche hat ein Recht, ausschließlich mit „Musiker" bezeichnet zu werden, — denn von ihm kann man sagen, er liebt die Musik ihrer selbst willen, — nicht als Mittel zu entzücken, Geld und Ansehen zu erlangen, sondern, weil sie eine göttliche, schöne Kunst ist, die er anbetet, und die, wenn er sich ihr ergibt, sein Ein und Alles wird. Der Deutsche ist imstande, Musik zu schreiben bloß für sich und seinen Freund, gänzlich unbekümmert, ob sie jemals exekutiert und von einem Publikum vernommen werden solle. Die Begierde, mit seinen Produktionen zu glänzen, erfaßt selten den Deutschen, die meisten wüßten es gar nicht einmal, wie anfangen? Vor welches Publikum sollte er treten? — Sein Vaterland ist geteilt in eine Anzahl von Königreichen, Kurfürstentümern, Herzogtümern und freien Reichsstädten; er wohnt vielleicht in der Landstadt eines Herzogtumes; in dieser Landstadt glänzen zu wollen, fällt ihm nicht ein, denn es ist da gar nicht einmal ein Publikum; besitzt er wirklich Ehrgeiz, oder ist er genötigt, durch seine Musik sich zu ernähren, — so geht er also in die Residenz seines Herzogs; aber in dieser kleinen Residenz gibt es schon viele tüchtige Musiker — es wird ihm also blutsauer, sich vorwärts zu bringen; endlich dringt er durch; seine Musik gefällt: im nächsten Herzogtume weiß aber kein Mensch etwas von ihm, — wie soll er es also anfangen, sich in Deutschland bekannt zu machen? Er versucht es, wird aber darüber alt und stirbt; er wird begraben und kein Mund nennt ihn mehr. Dies ist ungefähr die Geschichte von Hunderten; was also Wunder, wenn sich Tausende gar nicht erst darum bemühen, eine Karriere als Musiker zu machen? Sie ergreifen lieber ein Handwerk, um sich zu ernähren, und um sich in den Freistunden desto ungestörter mit ihrer Musik beschäftigen zu können, um sich an ihr zu erquicken, zu veredeln, nicht aber durch sie zu glänzen. Und glaubt man etwa, daß sie nur Handwerkmusik machen? O nein! Gehet hin und belauscht sie eines Winterabends im

kleinen Stübchen; dort sitzen ein Vater und seine drei Söhne um einen runden Tisch; die einen spielen Violine, der dritte die Bratsche, der Vater das Violoncello; was ihr so tief und innig vortragen hört, ist ein Quartett, das jener kleine Mann komponierte, der den Takt schlägt. — Dieser ist aber der Schulmeister aus dem benachbarten Dorfe, und das Quartett, was er komponierte, ist kunstvoll, schön und tiefgefühlt. — Nochmals, gehet hin, und höret an diesem Ort, von diesem Autor, diese Musik aufführen, so werdet ihr bis zu Tränen gerührt werden und die Musik wird euer Innerstes durchdringen; ihr werdet wissen, was deutsche Musik ist, ihr werdet empfinden, was es ist, das deutsche Gemüt!* Hier handelte es sich nicht darum, durch diese oder jene glänzende Passage diesem oder jenem Virtuosen Gelegenheit zu geben, ein rauschendes Bravo zu gewinnen; — alles ist rein und unschuldig, aber eben deshalb edel und erhaben. — Stellt aber diese herrlichen Musiker nun vor ein großes Publikum, in einen glänzenden Salon, — so sind es nicht mehr dieselben; ihre verschämte Schüchternheit wird es ihnen nicht erlauben, die Augen aufzuschlagen; sie werden ängstlich werden, und fürchten, euern Anforderungen nicht genügen zu können. Sie werden sich erkundigen, mit welchen Künsten man euch sonst befriedigte, und im blöden Mangel an Selbstvertrauen werden sie sich ihrer eignen Natur schamvoll begeben, um jene Künste schnell nachzuahmen, die sie nur vom Hörensagen kennen. Nun werden sie sich angstvoll bemühen, euch auch glänzende Passagen vorzumachen; dieselben Stimmen, die das schöne deutsche Lied so rührend sangen, werden sich in der Eile italienische Koloraturen einüben. Diese Passagen und Koloraturen wollen ihnen aber nicht glücken; ihr habt sie viel besser gehört, und langweilt euch über die Stümper. — Und doch sind diese Stümper die wahrsten Künstler, und in ihren Herzen glüht eine schönere Wärme, als je diejenigen über euch ausgossen, die in euren glänzenden Salons euch bisher entzückt! Womit verdarben sich also jene Künstler? — Sie waren zu bescheiden und schämten sich ihrer Natur. Dies ist der traurige Teil der Geschichte der deutschen Musik.**

* Man sieht, der Verfasser war jung, und kannte das elegante neuere Musikdeutschland noch nicht. Der Herausgeber.

** Dieser Gram und diese Scham wäre in unserer Zeit glücklich überwunden! D. H.

Sowohl die Natur als die Einrichtung seines Vaterlandes setzt dem deutschen Künstler harte Schranken. Die Natur versagt ihm die leichte und weiche Bildung eines Hauptorgans, des Gesanges, wie wir sie in den glücklichen italienischen Kehlen finden; — die politische Einrichtung erschwert ihm die höhere Öffentlichkeit. Der Opernkomponist sieht sich genötigt, eine vorteilhafte Behandlung des Gesangs von den Italienern zu erlernen, für seine Werke selbst aber die Bühnen des Auslandes zu suchen, da er in Deutschland nicht diejenige findet, auf der er sich einer Nation zeigen kann. Denn was diesen letztern Punkt betrifft, so kann man annehmen, daß der Komponist, der seine Werke in Berlin aufführte, schon deswegen in Wien oder München gänzlich unbekannt bleibt; erst vom Auslande aus kann es ihm gelingen, auf das gesamte Deutschland zu wirken. Ihre Werke gleichen daher immer nur Provinzialerzeugnissen, und ist einem Künstler selbst ein großes Vaterland schon zu klein, so muß eine Provinz desselben dies noch mehr sein. Das einzelne Genie schwingt sich nun wohl über alle diese Schranken hinaus, aber gewiß meist nur durch Aufopferung einer gewissen National-Selbständigkeit. Das wahrhaft Eigentümliche des Deutschen bleibt in einem gewissen Sinne somit immer provinzial, so wie wir nur preußische, schwäbische, österreichische Volkslieder, nirgends aber ein deutsches Nationallied haben.

Dieser Mangel an Zentralisation, wenn er sonach auch Ursache ist, daß nie ein großes National-Musikwerk zum Vorschein kommen wird, ist nichtsdestoweniger der Grund, daß die Musik bei den Deutschen einen so innigen und wahren Charakter durchaus erhalten hat. Eben weil es z. B. an einem großen Hofe fehlt, der alles um sich versammelte, was Deutschland an künstlerischen Kräften besitzt, um diese vereint nach einer Richtung zum höchsterreichbaren Ziele zu treiben, — eben deshalb finden wir, daß jede Provinz ihre Künstler aufzuweisen hat, die selbständig ihre teure Kunst pflegen. Die Folge ist also die allgemeine Verbreitung der Musik bis in die unscheinbarsten Ortschaften, bis in die niedrigsten Hütten. Es ist erstaunlich und überraschend, welche musikalischen Kräfte man oft in den unbedeutendsten Städten Deutschlands beieinander findet; und fehlt es auch mitunter an Sängern für die Oper, so wird man doch überall ein Orchester antreffen, das Symphonien gewöhnlich vor-

trefflich zu spielen versteht. In Städten von 20 bis 30 000 Einwohnern kann man darauf zählen, statt eines oft zwei bis drei wohl organisierte Orchester anzutreffen*, ungezählt die zahllosen Dilettanten, die oft ebenso tüchtige, wenn nicht sogar noch gebildetere Musiker sind, als die von Profession. Nun muß man aber wissen, was man unter einem deutschen Musiker zu verstehen hat; selten findet man, daß das gewöhnlichste Orchestermitglied bloß dasjenige Instrument verstehen sollte, für welches es eben verwendet wird; man kann durchschnittlich annehmen, daß jeder wenigstens auf drei Instrumenten gleiche Fertigkeit besitzt. Was aber mehr ist, — jeder ist gewöhnlich auch Komponist, und nicht etwa bloßer Empiriker, sondern er hat Harmonielehre und Kontrapunkt aus dem Grunde erlernt. Die meisten unter den Musikern eines Orchesters, das eine Beethovensche Symphonie spielt, kennen diese auswendig, so daß aus diesem Selbstbewußtsein oft sogar ein gewisser Übermut entsteht, der bei der Ausführung eines solchen Werkes nachteilig wirkt; denn er läßt den Musiker oft weniger das Ensemble beachten, indem jeder einzelne sich seiner individuellen Auffassung hingibt.

Mit Recht müssen wir somit annehmen, daß die Musik in Deutschland bis in die unterste und unscheinbarste Gesellschaft verzweigt sei, ja vielleicht hier ihre Wurzel habe; denn die höhere, glänzendere Gesellschaft kann in Deutschland in diesen Bezug nur eine Erweiterung jener niederen und engeren Kreise genannt werden. In diesen stillen, anspruchslosen Familien also, nehmen wir an, befinde sich die deutsche Musik so recht zu Hause, und wirklich, hier, wo die Musik nicht als Mittel zu glänzen, sondern als Seelenerquickung angesehen wird, ist sie zu Hause. Unter diesen einfachen, schlichten Gemütern, wo es sich nicht darum handelt, ein großes, gemischtes Publikum zu unterhalten, streift natürlicherweise die Kunst jede kokette und prunkende Außenhülle ab und erscheint in ihrem eigentümlichsten Reize der Reinheit und Wahrheit. Hier verlangt das Ohr nicht allein Befriedigung, sondern das Herz, die Seele will erquickt sein; der

---

* Dies war unsrem Freunde seiner Zeit in Würzburg wirklich begegnet, wo, außer einem vollständigen Theaterorchester, die Orchester einer Musikgesellschaft und eines Seminars abwechselnd sich zu Gehör brachten. D. H.

Deutsche will seine Musik nicht nur fühlen, er will sie auch denken. Somit schwindet die Lust zur Befriedigung des bloßen Sinnenreizes, und das Verlangen nach Geistesbeschäftigung tritt ein. Da es also dem Deutschen nicht genug ist, seine Musik bloß sinnlich wahrzunehmen, so macht er sich mit ihrem inneren Organismus vertraut, er studiert die Musik; er studiert die Lehre des Kontrapunkts, um sich klarer bewußt zu werden, was ihn in den Meisterwerken so gewaltig und wunderbar anzog; er lernt die Kunst ergründen, und wird somit endlich selbst Tondichter. Dieses Bedürfnis vererbt sich nun vom Vater zum Sohn, und die Befriedigung desselben wird somit ein wesentlicher Teil der Erziehung. Alles, was der wissenschaftliche Teil der Musik Schwieriges enthält, erlernt der Deutsche als Kind neben seinen Schulstudien, und sobald er dann imstande ist, selbständig zu denken und zu fühlen, so ist nichts natürlicher, als daß er auch die Musik mit in sein Denken und Fühlen einschließt, und, weit entfernt ihre Ausübung bloß als eine Unterhaltung anzusehen, mit eben der Religiosität an sie geht, wie an das Heiligste seines Lebens. Er wird somit zum Schwärmer, und diese innige, fromme Schwärmerei, mit der er die Musik auffaßt und ausführt, ist es, was hauptsächlich die deutsche Musik charakterisiert.

Sowohl dieser Hang als vielleicht auch der Mangel an schöner Stimmbildung verweist den Deutschen auf die Instrumentalmusik. — Halten wir überhaupt fest, daß jede Kunst einen Genre besitzt, in welchem sie am selbständigsten und eigentümlichsten repräsentiert wird, so ist dies bei der Musik jedenfalls im Genre der Instrumentalmusik der Fall. In jedem andern Genre tritt ein zweites Element hinzu, das schon an sich selbst die Einheit und Selbständigkeit des einen aufhebt und sich, wie wir erfahren haben, doch nie zu der Höhe des andern emporschwingt. Durch welchen Wust von Anhängseln anderer Kunstproduktionen muß man sich nicht erst durcharbeiten, um bei Anhörung einer Oper zur eigentlichen Tendenz der Musik selbst zu gelangen! Wie fühlt der Komponist sich genötigt, hier und da seine Kunst fast völlig unterzuordnen, und dies sogar oft Dingen, die der Würde aller Kunst zuwider sind. In den glücklichen Fällen, wo der Wert der Hilfsleistungen der assoziierten Künste sich zu gleicher Höhe mit dem Werte der Musik selbst erhebt, entsteht zwar wirklich ein neuer Genre, dessen klassischer Wert und tiefe Be-

deutung hinlänglich anerkannt ist, das aber immer und jedenfalls dem Genre der höheren Instrumentalmusik untergeordnet bleiben muß, weil in ihm doch wenigstens immer die Selbständigkeit der Kunst selbst geopfert ist, während sie in diesem ihre höchste Bedeutung, ihre vollkommenste Ausbildung erreicht. — Hier, im Gebiete der Instrumentalmusik, ist es, wo der Künstler, frei von jedem fremden und beengenden Einflusse, imstande ist, am unmittelbarsten an das Ideal der Kunst zu reichen; hier, wo er die seiner Kunst eigentümlichst angehörenden Mittel in Anwendung zu bringen hat, ist er sogar gebunden, im Gebiete seiner Kunst selbst zu verbleiben.

Was Wunder, wenn der ernste, tiefe und schwärmerische Deutsche gerade diesem Genre der Musik sich mit größerer Vorliebe als jedem andern zuwendet? Hier, wo er sich ganz seinen träumerischen Phantasien hingeben kann, wo die Individualität einer bestimmten und begrenzten Leidenschaft nicht seine Imagination fesselt, wo er im großen Reiche der Ahnungen sich ungebunden verlieren kann, — hier fühlt er sich frei und in seiner Heimat. Um sich die Meisterwerke dieses Genres der Kunst zu versinnlichen, bedarf es keiner glänzenden Bühnen, keiner kostbaren ausländischen Sänger, keiner Pracht der theatralischen Ausstattung; ein Klavier, eine Violine reicht hin, die glänzendsten und hinreißendsten Imaginationen wach zu rufen; und jeder ist Meister eines dieser Instrumente, und am kleinsten Orte finden sich ihrer genug zusammen, um selbst ein Orchester zu bilden, das die gewaltigsten und riesenhaftesten Schöpfungen wiederzugeben imstande ist. Und ist es denn möglich, daß mit der üppigsten Zutat aller andern Künste ein prachtvolleres und erhabeneres Gebäude aufgerichtet werden könne, als ein einfaches Orchester imstande ist, in der Aufführung einer Beethovenschen Symphonie zu erbauen? Gewiß nicht! Die reichste sinnliche Ausstattung kann nimmermehr das vergegenwärtigen, was eine Aufführung jener Meisterwerke in Wirklichkeit selbst hinstellt.

Die Instrumentalmusik ist somit das ausschließliche Eigentum des Deutschen, — sie ist sein Leben, sie ist seine Schöpfung! Und eben in jener bescheidenen, schüchternen Verschämtheit, die einen Hauptzug des deutschen Gemütes ausmacht, mag das Gedeihen dieses Genres einen wichtigen Grund haben. Diese Verschämtheit ist es, die dem Deutschen verwehrt, mit seiner

Kunst, diesem seinen innern Heiligtum, nach außen hin zu prunken. Mit richtigem Takte fühlt er, daß er mit diesem Heraustreten sogar seine Kunst verleugnet, denn sie ist so reinen, ewigen Ursprungs, daß sie durch weltliche Prunksucht leicht entstellt wird. Der Deutsche kann sein musikalisches Entzücken nicht der Masse mitteilen, er kann dies nur dem vertrautesten Kreise seiner Umgebung. In diesem Kreise nun läßt er sich frei gehen. Da läßt er die Tränen der Freude und des Schmerzes ungehindert fließen, und deshalb ist es hier, wo er Künstler im vollsten Sinne des Wortes wird. Ist dieser Kreis nicht zahlreich genug, so sind es ein Klavier und ein paar Saiteninstrumente, auf denen musiziert wird; — man spielt eine Sonate, ein Trio oder ein Quartett, oder singt das deutsche vierstimmige Lied. Erweitert sich dieser vertraute Kreis, so wächst die Zahl der Instrumente, und man spielt die Symphonie. — Auf diese Art ist man berechtigt, anzunehmen, daß die Instrumentalmusik aus dem Herzen des deutschen Familienlebens hervorgegangen ist: daß sie eine Kunst ist, die nicht von der Masse eines großen Publikums, sondern nur vom vertrauten Kreise Weniger verstanden und gewürdigt werden kann. Es gehört eine edle, reine Schwärmerei dazu, in ihr das wahre, hohe Entzücken zu finden, das sie nur über den Eingeweihten ausgießt; dies kann aber nur der echte Musiker sein, nicht die Masse eines unterhaltungssüchtigen Salon-Publikums. Denn alles, was von diesem letztern als pikante, glänzende Episoden aufgefaßt und begrüßt zu werden pflegt, wird auf diese Art vollkommen mißverstanden, und somit bloß in der Reihe der eiteln, koketten Künste das eingereiht, was dem innersten Kerne der reinsten Kunst entsprang.

Wir wollen uns ferner bemühen, zu zeigen, wie auf derselben Basis alle deutsche Musik gegründet ist.

Schon im vorhergehenden erwähnte ich, warum der Genre der Vokalmusik bei weitem weniger einheimisch bei den Deutschen sei, als der der Instrumentalmusik. Man kann zwar nicht leugnen, daß auch die Vokalmusik bei den Deutschen eine ganz besondere und eigene Richtung annahm, die ebenfalls im Wesen und in den Bedürfnissen des Volkes ihren Ausgangspunkt findet. Nie hat jedoch der größte und wichtigste Genre der Vokalmusik, die dramatische Musik, in Deutschland eine gleiche Höhe und selbständige Ausbildung erreicht, wie sie der Instrumentalmusik

zuteil ward. Der Glanz der deutschen Vokalmusik blühte in der Kirche; die Oper wurde den Italienern überlassen. Selbst die katholische Kirchenmusik ist in Deutschland nicht zu Hause, dafür aber ausschließlich die protestantische. Den Grund dafür finden wir wiederum in der Einfachheit der deutschen Sitten, die dem kirchlichen Prunk des Katholizismus bei weitem weniger zugetan sein konnten, als den einfachen und anspruchslosen Gebräuchen des protestantischen Kultus. Der Pomp des katholischen Gottesdienstes wurde von den Fürsten und Höfen dem Auslande entliehen, und mehr oder weniger sind alle deutschen katholischen Kirchenkomponisten Nachahmer der Italiener gewesen. Statt allen Prunkes genügte aber in den älteren protestantischen Kirchen der einfache Choral, der von der gesamten Gemeinde gesungen und von der Orgel begleitet wurde. Dieser Gesang, dessen edle Würde und ungezierte Reinheit nur aus wahrhaft frommen und einfachen Herzen entspringen konnte, darf und muß ausschließlich als deutsches Eigentum angesehen werden. In Wahrheit trägt auch die künstlerische Konstruktion des Chorals ganz den Charakter deutscher Kunst; die Neigung des Volkes zum Liede findet man in den kurzen und populären Melodien des Chorals beurkundet, von denen manche auffallende Ähnlichkeit mit andern profanen, aber immer kindlich frommen Volksliedern haben. Die reichen und kräftigen Harmonien aber, welche die Deutschen ihren Choralmelodien unterlegen, bezeugen den tiefen künstlerischen Sinn der Nation. Dieser Choral nun, an und für sich eine der würdigsten Erscheinungen in der Geschichte der Kunst, muß als Grundlage aller protestantischen Kirchenmusik angesehen werden; auf ihr baute der Künstler weiter, und errichtete die großartigsten Gebäude. Als nächste Erweiterung und Vergrößerung des Chorals müssen die Motetten angesehen werden. Diese Kompositionen hatten dieselben kirchlichen Lieder, wie die Choräle, zur Unterlage; sie wurden ohne Begleitung der Orgel nur von Stimmen vorgetragen. Die großartigsten Kompositionen von diesem Genre besitzen wir von Sebastian Bach, sowie dieser überhaupt als der größte protestantische Kirchenkomponist betrachtet werden muß.

Die Motetten dieses Meisters, die im kirchlichen Gebrauch ähnlich wie der Choral verwendet wurden (nur daß diese nicht von der Gemeinde, sondern ihrer größeren Kunstschwierigkeit

wegen von einem besonderen Sängerchore ausgeführt wurden), sind unstreitig das Vollendetste, was wir von selbständiger Vokalmusik besitzen. Neben der reichsten Fülle des tiefsinnigsten Kunstaufwandes herrscht in diesen Kompositionen immer eine einfache, kräftige, oft hochpoetische Auffassung des Textes im echt protestantischen Sinne vor. Dabei ist die Vollendung der äußeren Formen dieser Werke so groß und in sich abgeschlossen, daß sie von keiner anderen Kunsterscheinung übertroffen wird. Noch erweitert und vergrößert finden wir aber diesen Genre in den großen Passionsmusiken und Oratorien. Die Passionsmusik, fast ausschließlich dem großen Sebastian Bach eigen, hat die Leidensgeschichte des Heilands zum Grunde, wie sie von den Evangelisten geschrieben ist; der ganze Text ist wörtlich komponiert; außerdem sind aber an den einzelnen Abschnitten der Erzählung auf die jedesmaligen Momente derselben sich beziehende Verse aus den Kirchengesängen eingeflochten, an den wichtigsten Stellen sogar der Choral selbst, der auch wirklich von der gesamten Gemeinde gesungen wurde. Auf diese Art ward eine Aufführung einer solchen Passionsmusik eine große religiöse Feierlichkeit, an der die Künstler wie die Gemeinde gleichen Anteil nahmen. Welcher Reichtum, welche Fülle von Kunst, welche Kraft, Klarheit, und dennoch prunklose Reinheit sprechen aus diesen einzigen Meisterwerken! In ihnen ist das ganze Wesen, der ganze Gehalt der deutschen Nation verkörpert, was man um so mehr berechtigt ist anzunehmen, als ich nachgewiesen zu haben glaube, wie auch diese großartigen Kunstproduktionen aus den Herzen und Sitten des deutschen Volkes hervorgingen.

Die Kirchenmusik hatte somit ihren Ursprung, wie ihre Blüte, dem Bedürfnisse des Volkes zu danken. Ein ähnliches Bedürfnis hat aber nie die dramatische Musik bei den Deutschen hervorgerufen. Die Oper hatte seit ihrem ersten Entstehen in Italien einen so sinnlichen und prunkenden Charakter angenommen, daß sie in dieser Gestalt den ernsten, gemütvollen Deutschen unmöglich das Bedürfnis ihres Genusses abgewinnen konnte. Die Oper war mit der Zutat von Ballett und Dekorationspomp so bald in den Verruf einer bloßen üppigen Unterhaltung für die Höfe gekommen, daß sie in den ersten Zeiten in der Tat auch nur von diesen gepflegt und geschätzt wurde. Wie aber die Höfe, und zumal die deutschen Höfe, so entschieden

vom Volke getrennt und abgeschlossen waren, konnten natürlich auch ihre Vergnügungen nie zugleich die des Volkes werden. Deshalb sehen wir denn selbst fast noch im Verlaufe des ganzen verflossenen Jahrhunderts in Deutschland die Oper wie einen ganz ausländischen Kunstgenre gepflegt. Jeder Hof hatte seine italienische Truppe, welche die Opern italienischer Komponisten sang; denn anders als in italienischer Sprache und von Italienern gesungen, konnte man sich damals gar keine Oper denken. Derjenige deutsche Komponist, der auch Opern schreiben wollte, mußte italienische Sprache und italienische Gesangsmanier erlernen, und konnte nur beifällig aufgenommen werden, wenn er sich als Künstler gänzlich denationalisiert hatte. Nichtsdestoweinger waren es aber oft Deutsche, welche auch in diesem Genre den ersten Preis erhielten; die universelle Richtung, deren der deutsche Genius fähig ist, machte es dem deutschen Künstler leicht, sich selbst auf fremdem Terrain einheimisch zu machen. Wir sehen, wie die Deutschen sich schnell in das, was Nationaleigentümlichkeiten bei ihren Nachbarn zur Geburt brachte, hineinfühlen und sich dadurch von neuem einen festen Standpunkt verschaffen, von dem aus sie dann den ihnen inwohnenden Genius weit über die Grenzen der beschränkenden Nationalität hinaus die schöpferischen Schwingen ausbreiten lassen. Der deutsche Genius scheint fast bestimmt zu sein, das, was seinem Mutterlande nicht eingeboren ist, bei seinen Nachbarn aufzusuchen, dies aber aus seinen engen Grenzen zu erheben und somit etwas allgemeines für die ganze Welt zu schaffen. Natürlich kann diese Aufgabe aber nur von demjenigen erreicht werden, der sich nicht damit begnügt, sich in eine fremde Nationalität hineinzulügen, sondern der das Erbteil seiner deutschen Geburt rein und unverdorben erhält, und dieses Erbteil ist: Reinheit der Empfindung und Keuschheit der Erfindung. Wo diese Mitgift erhalten wird, da muß der Deutsche unter jeder Himmelsgegend, in jeder Sprache und jedem Volke das Vorzüglichste leisten können.

So sehen wir denn endlich, daß es doch ein Deutscher war, der die italienische Schule in der Oper zum vollkommensten Ideal erhob, und sie, auf diese Art zur Universalität erweitert und veredelt, seinen Landsleuten zuführte. Dieser Deutsche, dieses größte und göttlichste Genie war Mozart. In der Geschichte der Erziehung, der Bildung und des Lebens dieses einzigen

Deutschen kann man die Geschichte aller deutschen Kunst, aller deutschen Künstler lesen. Sein Vater war Musiker; er wurde somit auch zur Musik erzogen, wahrscheinlich selbst nur in der Absicht, aus ihm eben nur einen ehrlichen Musikanten zu machen, der mit dem Erlernten sein Brot verdienen sollte. In zartester Kindheit mußte er schon selbst das Schwierigste des wissenschaftlichen Teiles seiner Kunst erlernen; natürlich ward er so schon als Knabe ihrer vollkommen Meister; ein weiches, kindliches Gemüt und überaus zarte Sinneswerkzeuge ließen ihn zu gleicher Zeit seine Kunst auf das Innigste sich aneignen; das ungeheuerste Genie aber erhob ihn über alle Meister aller Künste und aller Jahrhunderte. Zeit seines Lebens arm bis zur Dürftigkeit, Prunk und vorteilhafte Anerbieten schüchtern verschmähend, trägt er schon in diesen äußeren Zügen den vollständigen Typus seiner Nation. Bescheiden bis zur Verschämtheit, uneigensüchtig bis zum Selbstvergessen, leistet er das Erstaunlichste, hinterläßt er der Nachwelt die unermeßlichsten Schätze, ohne zu wissen, daß er gerade etwas andres tat, als seinem Schöpfungsdrange nachzugeben. Eine rührendere und erhebendere Erscheinung hat keine Kunstgeschichte aufzuweisen.

Mozart eben vollbrachte das in der höchsten Potenz, dessen, wie ich sagte, die Universalität des deutschen Genius fähig ist. Er machte sich die ausländische Kunst zu eigen, um sie zur allgemeinen zu erheben. Auch seine Opern waren in italienischer Sprache geschrieben, weil diese damals die einzig für den Gesang zulässige Sprache war. Er riß sich aber so ganz aus allen Schwächen der italienischen Manier heraus, veredelte ihre Vorzüge in einem solchen Grade, verschmolz sie mit der ihm innewohnenden deutschen Gediegenheit und Kraft so innig, daß er endlich etwas vollkommen Neues und vorher noch nie Dagewesenes erschuf. Diese seine neue Schöpfung war die schönste, idealste Blüte der dramatischen Musik, und von hier an kann man erst rechnen, daß die Oper in Deutschland heimisch ward. Von nun an öffneten sich die Nationaltheater, und man schrieb Opern in deutscher Sprache.

Während sich jedoch diese große Epoche vorbereitete, während Mozart und dessen Vorgänger aus der italienischen Musik selbst diesen neuen Genre herausarbeiteten, bildete sich von der andern Seite eine volkstümliche Bühnenmusik heraus, durch deren

Verschmelzung mit jener endlich die wahre deutsche Oper entstand. Es war dies der Genre des deutschen Singspiels, wie er fern vom Glanze der Höfe, mitten unter dem Volke entstand und aus dessen Sitten und Wesen hervorging. Dieses deutsche Singspiel, oder Operette, hat eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der älteren französischen opéra comique. Die Süjets der Texte waren aus dem Volksleben genommen und schilderten die Sitten meist der unteren Klassen. Sie waren meist komischen Inhalts, voll derben und natürlichen Witzes. Als vorzüglichste Heimat dieses Genres muß Wien betrachtet werden. Überhaupt hat sich in dieser Kaiserstadt von jeher die meiste Volkstümlichkeit erhalten; dem unschuldigen heiteren Sinne ihrer Einwohner sagte stets das am meisten zu, was ihrem natürlichen Witz und ihrer fröhlichen Einbildungskraft am faßlichsten war. In Wien, wo alle Volksstücke ihren Ursprung hatten, gedieh denn auch das volkstümliche Singspiel am besten. Der Komponist beschränkte sich dabei zwar meistens nur auf Lieder und Arietten; dennoch traf man darunter schon manches charakteristische Musikstück, wie z. B. in dem vortrefflichen „Dorfbarbier", das wohl geeignet war, bei größerer Ausdehnung mit der Zeit den Genre bedeutender zu machen, während er bei seiner Verschmelzung mit der größeren Opernmusik endlich völlig untergehen mußte. Nichtsdestoweniger hatte er schon eine gewisse selbständige Höhe erreicht, und man sieht mit Verwunderung, daß zu derselben Zeit, wo Mozarts italienische Opern sogleich nach ihrem Erscheinen in das Deutsche übersetzt und dem gesamten vaterländischen Publikum vorgelegt wurden, auch jene Operette eine immer üppigere Form annahm, indem sie Volkssagen und Zaubermärchen zu Süjets nahm, die den phantasievollen Deutschen am lebhaftesten ansprachen. — Das Entscheidendste geschah denn endlich: Mozart selbst schloß sich dieser volkstümlichen Richtung der deutschen Operette an und komponierte auf deren Grundlage die erste große deutsche Oper: „die Zauberflöte". Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes gar nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existiert; mit diesem Werke war sie erschaffen. Der Dichter des Süjets, ein spekulierender Wiener Theaterdirektor, beabsichtigte gerade nichts weiter, als eine recht große Operette zutage zu bringen. Dadurch ward

dem Werke von vornherein die populärste Außenseite zugesichert; ein phantastisches Märchen lag zugrunde, wunderliche märchenhafte Erscheinungen und eine tüchtige komische Beimischung mußten zur Ausstattung dienen. Was aber baute Mozart auf dieser wunderlich abenteuerlichen Basis auf! Welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabensten Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Die Quintessenz aller edelsten Blüten der Kunst scheint hier zu einer einzigen Blume vereint und verschmolzen zu sein. Welche ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten! — In der Tat, das Genie tat hier fast einen zu großen Riesenschritt, denn, indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden konnte. Es ist wahr, wir sehen die deutsche Oper nun wohl aufleben, aber zugleich in dem Grade rückwärtsgehen, oder sich in Manier verflachen, in welchem sie sich so schnell zu ihrer höchsten Höhe erhoben hatte. — Als die unmittelbarsten Nachahmer Mozarts in diesem Sinne müssen Winter und Weigl angesehen werden. Beide haben auf das Redlichste sich der populären Richtung der deutschen Oper angeschlossen, und dieser in seiner „Schweizerfamilie", jener in seinem „unterbrochenen Opferfest" hat bewiesen, wie wohl der deutsche Opernkomponist seine Aufgabe zu würdigen verstand. Dem ohngeachtet verliert sich die allgemeine populäre Richtung Mozarts bei diesen seinen Nachahmern schon in das Kleinliche, und scheint daraus klar werden zu wollen, wie die deutsche Oper nie einen nationalen Schwung nehmen sollte. Die populäre Eigentümlichkeit der Rhythmen und Melismen erstarrt zur Bedeutungslosigkeit von angelernten Floskeln und Phrasen, und vor allem verrät der vollkommene Indifferentismus, mit dem die Komponisten an die Wahl ihrer Süjets gingen, wie wenig sie geeignet waren, der deutschen Oper eine höhere Stellung zu verschaffen.

Dennoch sehen wir das volkstümliche musikalische Drama noch einmal aufleben. In der Zeit, wo Beethovens allgewaltiges Genie in seiner Instrumentalmusik das Reich der kühnsten Romantik erschlossen, verbreitete sich ein lichtvoller Strahl aus diesem zauberhaften Gebiete auch über die deutsche Oper. Es

war dies Weber, der der Bühnenmusik noch einmal ein schönes, warmes Leben einhauchte. In seinem populärsten Werke, dem „Freischützen", berührte Weber abermals das Herz des deutschen Volkes. Das deutsche Märchen, die schauerliche Sage waren es, die hier den Dichter und Komponisten unmittelbar dem deutschen Volksleben nahe brachten; das seelenvolle, einfache Lied des Deutschen lag zugrunde, so daß das Ganze einer großen, rührenden Ballade glich, die, mit dem edelsten Schmucke der frischesten Romantik ausgestattet, das phantasievolle Gemütsleben der deutschen Nation auf das Charakteristischste besingt. Und wirklich hat sowohl Mozarts „Zauberflöte", wie Webers „Freischütz", nicht undeutlich bewiesen, daß in diesem Gebiete das deutsche musikalische Drama zu Hause, darüber hinaus ihm aber die Grenze gesteckt sei. Selbst Weber mußte dies erfahren, als er die deutsche Oper über diese Grenze erheben wollte; seine „Euryanthe", mit allen schönen Einzelheiten, ist doch als ein mißlungener Versuch auzusehen. Hier, wo Weber den Streit großer, gewaltiger Leidenschaften in einer höheren Sphäre zeichnen wollte, verließ ihn seine Kraft; schüchtern und kleinmütig ordnete er sich seiner zu großen Aufgabe unter, suchte durch ängstliche Ausmalung einzelner Charakterzüge zu ersetzen, war nur mit großen, kräftigen Strichen im ganzen gezeichnet werden konnte; somit verlor er seine Unbefangenheit und ward unwirksam*. Es war, als ob Weber gewußt hätte, daß er hier seine keusche Natur geopfert hatte; er kehrte sich in seinem „Oberon" noch einmal mit schmerzlichem Todeslächeln der holden Muse seiner Unschuld zu.

Neben Weber versuchte Spohr sich der deutschen Bühne Meister zu machen, konnte aber nie zu der Popularität Webers gelangen; seiner Musik mangelte es zu sehr an dem dramatischen Leben, das von der Szene aus wirken soll. Wohl sind die Produktionen dieses Meisters völlig deutsch zu nennen, denn sie sprechen tief und klagend zu dem innern Gemüte. Dennoch fehlt ihnen gänzlich jene heitere, naive Beimischung, die Weber so eigentümlich ist, und ohne welche das Kolorit zumal für eine dramatische Musik zu monoton wird und seine Wirkung verliert.

Als letzter und bedeutendster Nachfolger dieser Beiden muß

* Mich dünkt, mein Freund würde mit der Zeit sich besonnener hierüber auszudrücken gelernt haben. D. H.

Marschner angesehen werden; er berührte dieselben Saiten, die Weber angeschlagen hatte, und erhielt dadurch schnell eine gewisse Popularität. Bei aller ihm innewohnenden Kraft war aber dieser Komponist nicht imstande, die von seinem Vorgänger so glänzend wiederbelebte populäre deutsche Oper aufrecht und in Geltung zu erhalten, als die Produktionen der neueren französischen Schule so reißenden Fortschritt in der enthusiastischen Anerkennung der deutschen Nation machten. In der Tat hat die neuere französische dramatische Musik der deutschen populären Oper einen so entschiedenen Todesstreich beigebracht, daß diese als jetzt völlig nicht mehr existierend zu betrachten ist. Dennoch muß dieser neueren Periode ausführlichere Erwähnung getan werden, da sie einen zu mächtigen Einfluß auf Deutschland äußerte, und da es doch scheint, als ob der Deutsche sich endlich zum Meister auch dieser Periode aufschwingen würde.

Wir können den Anfang dieser Periode nicht anders als von Rossini datieren; denn mit dem genialsten Leichtsinn, der allein dies erreichen konnte, riß dieser alle Überreste der älteren italienischen Schule nieder, welche ja eben schon zum mageren Gerippe der bloßen Formen verdorrt war. Sein wollüstig freudiger Gesang flatterte in der Welt herum und seine Vorzüge, — Leichtigkeit, Frische und Üppigkeit der Form, fanden zumal bei den Franzosen Konsistenz. Bei diesen erhielt die Rossinische Richtung Charakter, und gewann durch Nationalstätigkeit ein würdigeres Ansehen; selbständig, und mit der Nation sympathisierend, schufen nun ihre Meister das Vortrefflichste, was in der Kunstgeschichte eines Volkes aufgewiesen werden kann. In ihren Werken verkörperte sich die Tugend und der Charakter ihrer Nation. Die liebenswürdige Ritterlichkeit des älteren Frankreichs begeisterte aus Boieldieus herrlichem »Jean de Paris«; die Lebhaftigkeit, der Geist, der Witz, die Anmut der Franzosen blüte in dem ihnen völlig und ausschließlich eigenen Genre der opéra comique. Ihren höchsten Höhepunkt erreichte aber die französische dramatische Musik in Aubers unübertrefflicher „Stumme von Portici", — einem Nationalwerke, wie jede Nation höchstens nur eines aufzuweisen hat. Diese stürmende Tatkraft, dieses Meer von Empfindungen und Leidenschaften, gemalt in den glühendsten Farben, durchdrungen von den eigensten Melodien, gemischt von Grazie und Gewalt, Anmut und

Heroismus, — ist dies alles nicht die wahrhafte Verkörperung der letzten Geschichte der französischen Nation? Konnte dies erstaunliche Kunstwerk von einem andern als von einem Franzosen geschaffen werden? — Es ist nicht anders zu sagen, — mit diesem Werke hatte die neuere französische Schule ihre Spitze erreicht, und sie errang sich somit die Hegemonie über die zivilisierte Welt*.

Was also Wunder, wenn der so empfängliche und unparteiische Deutsche nicht zögerte, die Vortrefflichkeit dieser Produktionen der Nachbarn mit ungeheucheltem Enthusiasmus anzuerkennen? Denn der Deutsche versteht im allgemeinen gerechter zu sein, als manches andere Volk. Zudem halfen diese ausländischen Erscheinungen einem entschiedenen Bedürfnisse ab; denn es ist nicht zu leugnen, daß der größere Genre der dramatischen Musik einmal in Deutschland nicht von selbst gedeiht; und dies wahrscheinlich aus demselben Grunde, der auch das höhere deutsche Schauspiel nie seine vollste Blüte erreichen läßt. Dafür ist es aber dem Deutschen eher als jedem andern möglich, auf fremdem Boden die Richtung einer nationalen Kunstepoche auf die höchste Spitze und zur universellen Gültigkeit zu bringen.

Was also die dramatische Musik betrifft, so können wir annehmen, daß gegenwärtig der Deutsche und der Franzose nur *eine* habe; mögen ihre Werke nun auch in dem *einen* Lande zuerst produziert werden, so ist dies doch mehr örtliche als wesentliche Differenz. Dadurch, daß sich beide Nationen die Hände reichen und sich gegenseitig ihre Kräfte leihen, ist jedenfalls eine der größten Kunstepochen vorbereitet worden. Möge diese schöne Vereinigung nie gelöst werden, denn es ist keine Mischung zweier Nationen denkbar, deren Verbrüderung größere und vollkommenere Resultate für die Kunst hervorbringen könnte, als die der Deutschen und Franzosen, weil die Genies jeder dieser beiden Nationen sich gegenseitig vollkommen das zu ersetzen imstande sind, was den einen oder den andern abgeht.

* Mephistopheles: „Ihr sprecht schon fast wie ein Franzos!"
D. H.

5.

Der Virtuos und der Künstler.

Nach einer alten Sage gibt es irgendwo ein unschätzbares Juwel, dessen strahlender Glanz plötzlich dem begünstigten Sterblichen, der seinen Blick darauf heftet, alle Gaben des Geistes und alles Glück eines befriedigten Gemüts gewährt. Doch liegt dieser Schatz im tiefsten Abgrunde vergraben. Es heißt, daß es ehedem vom Glück Hochbegünstigte gab, deren Auge übermenschlich gewaltig die aufgehäuften Trümmer, welche wie Tore, Pfeiler und unförmliche Bruchstücke riesiger Paläste über einander lagen, durchdrang: durch dieses Chaos hindurch leuchtete dann der wundervolle Glanz des magischen Juwels zu ihnen herauf und erfüllte ihr Herz mit unsäglicher Entzückung. Da erfaßte sie die Sehnsucht, allen Trümmerschutt hinwegzuräumen, um aller Augen die Pracht des magischen Schatzes aufzudecken, vor dem die Sonnenstrahlen erblassen sollten, wenn sein Anblick unser Herz mit göttlicher Liebe, unseren Geist mit seliger Erkenntnis erfüllte. Doch vergeblich all' ihre Mühe: sie konnten die träge Masse nicht erschüttern, die den Wunderstein barg.

Jahrhunderte vergingen: aus dem Geiste jener so überseltenen Hochbeglückten spiegelte sich der Glanz des Strahlenlichtes, das aus dem Anblicke des Juwels zu ihnen gedrungen war, der Welt wieder ab: aber keiner vermochte ihm selbst zu nahen. Doch war die Kunde davon vorhanden; es führten die Spuren, und man kam auf den Gedanken, in wohlerfahrener Weise des Bergbaues dem Wundersteine nachzugraben. Da legte man Schachten an, durch Minen und Stollen ward in die Eingeweide der Erde eingedrungen; der künstlichste unterirdische Bau kam zustande, und immer grub man von neuem, legte Gänge und Nebenminen an, bis endlich die Verwirrung im Labyrinthe wuchs, und die Kunde von der rechten Richtung ganz und gar verloren ging. So lag der ganze Irrbau, über dessen Mühen das Juwel endlich selbst vergessen worden war, nutzlos da: man gab ihn auf. Verlassen wurden Schachten, Gänge und Minen: schon drohten sie einzustürzen, — als, wie es heißt, ein armer Bergmann aus Salzburg daher kam. Der untersuchte genau die Ar-

heit seiner Vorgänger: voll Verwunderung folgte er den zahllosen Irrgängen, deren nutzlose Anlage ihm ahnungsvoll aufging. Plötzlich fühlt er sein Herz von wollüstiger Empfindung bewegt: durch eine Spalte leuchtet ihm das Juwel entgegen; mit einem Blicke umfaßt er das ganze Labyrinth: der ersehnte Weg zu dem Wundersteine selbst tut sich ihm auf; von dem Lichtglanze geleitet dringt er in den tiefsten Abgrund, bis zu ihm, dem göttlichen Talisman selber. Da erfüllte eine wunderbare Ausstrahlung die ganze Erde mit flüchtiger Pracht, und alle Herzen erbebten vor unsäglichem Entzücken: den Bergmann aus Salzburg sah aber niemand wieder.

Dann war es wieder ein Bergmann, der kam aus Bonn vom Siebengebirge her; der wollte den verschollenen Salzburger in den verlassenen Schachten aufsuchen: schnell gelangte er auf seine Spur, und so plötzlich traf sein Auge der Wunderglanz des Juwels, daß es sofort davon erblindete. Ein wogendes Lichtmeer durchdrang seine Sinne; von göttlichem Schwindel erfaßt, schwang er sich in den Abgrund, und krachend brachen die Schachten über ihm zusammen: ein furchtbares Getöse drang wie Weltuntergang dahin. Auch den Bonner Bergmann sah man nie wieder.

So endete, wie alle Bergmannssagen, auch diese: mit der Verschüttung. Neu liegen die Trümmer; doch zeigt man noch die Stätte der alten Schachten, und in den letzten Zeiten hat man sich sogar aufgemacht, den beiden verunglückten Bergleuten nachzugraben, denn gutmütig heißt es, sie könnten wohl gar noch am Leben sein. Mit wirklichem Eifer werden die Arbeiten neuerdings betrieben und machen sogar viel von sich reden; Neugierige reisen von weit her, um den Ort zu suchen: da werden Bruchstückchen vom Schutt zum Andenken mitgenommen, und man zahlt etwas dafür, denn jeder will etwas zum frommen Werke beigetragen haben; auch kauft man da die Lebensbeschreibung der beiden Verschütteten, die ein Bonner Professor genau abgefaßt hat, ohne jedoch melden zu können, wie es gerade bei der Verschüttung herging, was nur das Volk weiß. So hat es sich denn endlich der Art gewendet, daß die eigentliche rechte Sage in Vergessenheit geraten ist, während allerhand kleinere neue Fabeln dafür auftauchen, so z. B. daß man beim Nachgraben auf recht ergiebige Goldadern geraten sei, aus welchen

in der Münze die solidesten Dukaten geprägt würden. Und wirklich scheint hieran etwas zu sein: an den Wunderstein und die armen Bergleute wird aber immer weniger noch gedacht, wiewohl die ganze Unternehmung doch immer nach der Ausgrabung der verschütteten Bergleute benannt wird. —

Vielleicht ist auch die ganze Sage, wie die ihr nachfolgende Fabel, nur im allegorischen Sinne zu verstehen: die Deutung dürfte uns dann leicht aufgehen, wenn wir den Wunderjuwel als den Genius der Musik auffaßten; die beiden verschütteten Bergleute wären dann ebenfalls unschwer zu erklären, und der Schutt, der sie bedeckt, läge uns am Ende quer vor den Füßen, wenn wir uns aufmachen, um zu jenen selig Entrückten durchzudringen. In der Tat, wem jener Wunderstein etwa im sagenhaften Nachttraume einmal geleuchtet, oder: wem der Genius der Musik in der heiligen Stunde der Entzückung in die Seele gezündet hat, der wird, will er den Traum, will er die Entzückung festhalten, d. h. will er nach den Werkzeugen hierfür suchen, zu allererst auf jenen Trümmerhaufen stoßen: da hat er denn zu graben und zu schaufeln; die Stätte ist besetzt mit Goldgräbern: die wühlen den Schutt immer dichter durcheinander, und wollt ihr auf den alten Schacht dingen, der einst zu dem Juwele führte, so werfen sie euch Schlacken und Katzengold in den Weg. Und das Geröll schichtet sich immer höher, die Wand wird immer dichter: der Schweiß rinnt euch von der Stirn. Ihr Armen! Und jene verlachen euch.

Hiermit mag es nun etwa folgende ernstliche Bewandtnis haben. —

Was ihr von Tönen euch da aufzeichnet, soll nun laut erklingen; ihr wollt es hören und von andern hören lassen. Nun ist euch das Wichtigste, ja das Unerläßlichste, daß euer Tonstück genau so zu Gehör gelange, wie ihr es bei seiner Aufzeichnung in euch vernahmet: das heißt, mit gewissenhafter Treue sollen die Intentionen des Komponisten wiedergegeben werden, damit die geistigen Gedanken unentstellt und unverkümmert den Wahrnehmungsorganen übermittelt werden. Hiergegen müßte nun das höchste Verdienst des ausübenden Künstlers, des Virtuosen, in der vollkommen reinen Wiedergebung jenes Gedankens des Tonsetzers bestehen, wie sie zunächst nur durch wirkliche Aneignung seiner Intentionen, und demzufolge durch völlige Ver-

zichtleistung auf eigene Invention versichert werden kann. Gewiß könnte somit nur die vom Tonsetzer selbst geleitete Aufführung den richtigen Aufschluß über alle seine Intentionen geben; diesen am nächsten kommen wird dann derjenige, welcher hinlänglich mit eigener Schöpferkraft begabt ist, um den Wert der Reinerhaltung fremder künstlerischer Intentionen nach dem seinen eigenen hierfür beigelegten Werte zu ermessen, wobei ihm andrerseits eine besondere, liebevolle Schmiegsamkeit behilflich sein müßte. Diesen Befähigtsten würden solche Künstler sich anreihen, die keine Ansprüche auf eigene Erfindung erheben und gewissermaßen nur dadurch der Kunst angehören, daß sie das fremde Kunstwerk sich innig zu eigen zu machen fähig sind: diese müßten bescheiden genug sein, ihre persönlichen Eigenschaften, worin diese immer bestehen mögen, gänzlich außer dem Spiele zu halten, so daß bei der Ausführung weder die Vorzüge noch die Nachteile derselben zur Beachtung kämen: denn schließlich soll nur das Kunstwerk, in reinster Wiedergebung, vor uns erscheinen, die Besonderheit des Ausführenden aber in keiner Weise unsere Aufmerksamkeit auf sich, d. h. eben vom Kunstwerke ab lenken.

Leider verstößt nun aber diese so wohl berechtigt dünkende Forderung so sehr gegen alle die Bedingungen, unter welchen öffentliche Kunstproduktionen der Teilnahme des Publikums sich erfreuen. Dieses wendet sich zuerst mit Eifer und Neugierde nur der Kunstgeschicklichkeit zu; die Freude an dieser vermittelt ihm erst die Beachtung des Kunstwerkes selbst. Wer will hierfür das Publikum tadeln? Es ist eben der Tyrann, den wir uns zu gewinnen suchen. Noch stünde es auch bei dieser Eigenschaft nicht so schlimm, wenn sie den ausübenden Künstler nicht verdürbe, der endlich vergißt, welches sein wahrer Beruf ist. Seine Stellung als Vermittler der künstlerischen Intention, ja als eigentlicher Repräsentant des schaffenden Meisters, legt es ihm ganz besonders auf, den Ernst und die Reinheit der Kunst überhaupt zu wahren: er ist der Durchgangspunkt für die künstlerische Idee, welche durch ihn gewissermaßen erst zu einem realen Dasein gelangt. Die eigene Würde des Virtuosen beruht daher lediglich auf der Würde, welche er der schaffenden Kunst zu erhalten weiß: vermag er mit dieser zu tändeln und zu spielen, so wirft er seine eigene Ehre fort. Dies fällt ihm allerdings leicht, sobald er jene

Würde gar nicht begreift: ist er dann zwar nicht Künstler, so hat er doch Kunstfertigkeiten zur Hand: die läßt er spielen; sie wärmen nicht, aber sie glitzern; und bei Abend nimmt sich das alles recht hübsch aus.

Da sitzt der Virtuos im Konzertsaal und entzückt ganz für sich: hier Läufe, dort Sprünge; er zerschmilzt, er verbraust, er streicht und rutscht, und das Publikum sieht ihm links und rechts auf die Finger. Nun naht ihr euch diesem wunderlichen Sabbath einer solchen Soiree, und sucht euch zu entnehmen, wie ihr es machen sollt, um hier auch assembleefähig zu werden; da gewahrt ihr, daß ihr von dem ganzen Vorgange vor euren Augen und Ohren gerade soviel versteht, als sehr vermutlich der Hexenmeister dort von dem Vorgange in eurer Seele, wenn die Musik in euch wach wird und euch zum Produzieren drängt. Himmel! Diesem Manne dort sollt ihr eure Musik zurecht machen? Unmöglich! Bei jedem Versuche müßtet ihr jämmerlich erliegen. Ihr könnt euch in die Lüfte schwingen, aber nicht tanzen; ein Wirbelwind hebt euch in die Wolken, aber ihr könnt keine Pirouette machen: was sollte euch gelingen, wolltet ihr ihm es nachtun? Ein schnöder Purzelbaum, nichts anderes — und alles würde lachen, wenn ihr nicht gar zum Salon hinausgeworfen würdet.

Offenbar haben wir mit diesem Virtuosen nichts zu schaffen. Aber wahrscheinlich irrtet ihr euch heute im Lokal. Denn in Wahrheit, es gibt andre Virtuosen; es gibt unter ihnen wahre, ja große Künstler: sie verdanken ihren Ruf dem hinreißenden Vortrage der edelsten Tonschöpfungen der größten Meister; wo schlummerte die Bekanntschaft des Publikums mit diesen, wären jene vorzüglich Berufenen nicht wie aus dem Chaos der Musikmacherei entstanden, um der Welt wirklich erst zu zeigen, wer Jene waren und was sie schufen? Und dort klebt der Anschlagzettel, der euch zu solch' einem hehren Feste einlädt: ein Name leuchtet euch entgegen: Beethoven! Ihr wißt genug. Dort ist der Konzertsaal. Und wirklich: Beethoven erscheint euch; und rings herum sitzen vornehme Damen, in langen Reihen hin nichts wie vornehme Damen, und dahinter im weiten Umkreise lebhafte Herren mit Lorgnetten im Auge. Aber Beethoven ist da, mitten unter der duftenden Angst einer träumerisch wogenden Eleganz: es ist wirklich Beethoven, nervig und wuchtvoll in wehmutreicher Allgewalt. Aber, wer kommt da mit ihm? Herr Gott: —

Guillaume Tell, Robert der Teufel, und — wer nach diesen? Weber, der Innige, Zarte! Gut! Und nun: — ein „Galop". O Himmel! Wer selbst einmal Galopaden geschrieben, wer in Potpourris gemacht hat, der weiß, welche Lebensnot uns treiben kann, wenn es gilt, um jeden Preis einmal Beethoven nahe zu kommen. Ich erkannte die ganze schreckliche Not, die auch heute zu Galopaden und Potpourris trieb, um Beethoven verkünden zu können; und mußte ich heute den Virtuosen bewundern, so verfluchte ich die Virtuosität. — Darum, strauchelt nicht, ihr echten Jünger der Kunst, auf dem Pfade der Tugend: zog es euch magisch an, nach dem verschütteten Schachte zu graben, laßt euch von jenen Goldadern nicht ableiten; sondern immer tiefer, tiefer grabt dem Wundersteine nach. Mir sagt es das Herz, die verschütteten Bergmänner sind noch am Leben: wenn nicht, so glaubt es nur! Was schadet euch der Glaube?

Aber am Ende ist das alles doch nur Phantasterei? Ihr braucht den Virtuosen, und ist er der rechte, so braucht er auch euch. So muß es doch sonst gewesen sein. Allerdings ist etwas vorgefallen, was eine Trennung zwischen Virtuosen und Künstler hervorrief. Gewiß war es einmal leichter, auch sein eigener Virtuos zu sein; aber ihr wurdet übermütig und machtet es euch selbst so schwer, daß ihr die Mühe der Ausführung demjenigen zuweisen mußtet, der nun sein ganzes Leben lang gerade vollauf damit zu tun hat, die andre Hälfte eurer Arbeit zu bestehen. Wahrlich, ihr müßt ihm dankbar sein. Er hat dem Tyrannen zuerst standzuhalten: macht er seine Sache nicht gut, keiner frägt nach eurer Komposition, aber er wird ausgepfiffen; wollt ihr ihm dagegen verargen, daß, wenn er applaudiert wird, er das ebenfalls auf sich bezieht, und nicht gerade im besonderen Namen des Komponisten sich bedankt? Hierauf käme es euch eigentlich auch nicht an: ihr wollt nur, daß euer Musikstück so exekutiert werde, wie ihr es euch gedacht habt; der Virtuos soll nichts dazu, nichts davon tun; er soll ihr selbst sein. Aber das ist oft sehr schwer: versuche einer einmal, sich so ganz in den andern zu versetzen! —

Seht da den Mann, der gewiß am allerwenigsten an sich denkt, und dem das persönliche Gefallen gewiß nichts Besonderes einzubringen hat, wenn er zum Orchesterspiele den Takt schlägt. Der bildet sich gewiß ein, mitten im Komponisten drin zu stecken,

ja, ihn wie eine zweite Haut über sich gezogen zu haben? Sicher plagt diesen der Hochmutsteufel nicht, wenn er euer Tempo falsch nimmt, eure Vortragszeichen mißversteht und euch beim Anhören eures eignen Tonstückes zur Verzweiflung bringt. Auch **er** kann allerdings Virtuose sein, und vermöge allerlei Nüancierungspfiffigkeiten das Publikum zu der Meinung verleiten wollen, **er** sei es eigentlich, der es mache, daß alles so hübsch klinge: er findet, daß es nett ist, wenn eine laute Stelle plötzlich einmal ganz leise, eine schnelle ein bißchen langsamer gespielt werde; er setzt euch da und dort einen Posauneneffekt hinzu, auch etwas türkische Musik; vor allem aber hilft er durch drastische Streichungen, wenn er anders seines Erfolges nicht recht sicher ist. Dies wäre denn ein Virtuose des Taktstocks; und ich glaube, er kommt häufig vor, namentlich bei Operntheatern. Deshalb ist es nötig, gegen ihn sich vorzusehen, was doch wohl am besten geschieht, wenn man sich des eigentlichen wirklichen, nicht nachgemachten Virtuosen, nämlich des **Sängers** versichert.

Dem Sänger geht der Komponist so recht eigentlich durch und durch, um als lebendiger Ton ihm aus der Kehle herauszuströmen. Hier sollte man meinen, wäre kein Mißverständnis möglich: der Virtuos hat nach außen herum zu greifen, hierhin, dorthin; er kann sich vergreifen; aber dort im Sänger sitzen wir mit unsrer Melodie selbst. Bedenklich wird es allerdings, wenn wir ihm nicht an der rechten Stelle sitzen; auch er hat uns nur von außen aufgegriffen: drangen wir ihm nun bis an das Herz, oder blieben wir in der Kehle stecken? Wir gruben nach dem Juwel in der Tiefe: hafteten wir an dem Schutt der Goldadern?

Auch die menschliche Stimme ist nur ein Instrument; es ist selten und wird teuer bezahlt. Wie dies Werkzeug beschaffen, das beachtet zunächst die Neugierde des Publikums, und dann frägt sie, **wie** mit ihm gespielt werde: **was** es spielt, ist den allermeisten ganz gleichgültig. Destomehr gibt hierauf aber der Sänger: nämlich, was er singt, soll so gemacht sein, daß es ihm leicht wird, es mit großem Gefallen auf seiner Stimme zu spielen. Wie geringfügig ist dagegen die Berücksichtigung, welche der Virtuose **seinem** Instrumente zuzuwenden hat: das steht fertig da; leidet es Schaden, so wird es ausgebessert. Aber dieses kostbare, wunderbar launenhafte Instrument der Stimme? Keiner hat seinen Bau noch ganz ermessen. Schreibt, wie ihr

wollt, ihr Komponisten, nur habt im Auge, daß die Sänger es gern singen! Wie aber habt ihr das anzufangen? Geht in die Konzerte, oder besser noch, in die Salons! — Für diese wollen wir aber gar nicht schreiben, sondern für das Theater, die Oper, — dramatisch. — Gut! So geht in die Oper, und erkennet, daß ihr auch dort immer nur im Salon, im Konzert seid. Es ist auch hier der Virtuos, mit dem ihr vor allen Dingen euch zu verständigen habt. Und dieser Virtuos, glaubt es, ist gefährlicher als alle anderen, denn, wo ihr ihm auch begegnet, täuscht er euch am leichtesten.

Beachtet diese berühmtesten Sänger der Welt: von wem wollt ihr lernen, als von den Künstlern unsrer großen italienischen Oper, welche nicht nur von Paris, sondern von allen Hauptstädten der Welt eigentlich als überirdische Wesen verehrt werden? Hier erfahrt ihr, was eigentlich die Kunst des Gesangs ist; von ihnen lernten erst die wiederum berühmten Sänger der großen französischen Oper, was singen heißt, und daß dieses kein Spaß ist, wie die guten Gaumenschreihälse in Deutschland es wähnen, die etwa die Sache für abgemacht halten, wenn sie das Herz auf dem rechten Flecke, nämlich dicht am Magen, sitzen haben. Da trefft ihr denn auch die Komponisten an, die es verstanden, für wahre Sänger zu schreiben: sie wußten, daß sie nur durch diese zur Beachtung, ja zur Existenz gelangen konnten, und ihr seht, sie sind da, es geht ihnen gut, ja, sie sind verehrt und berühmt. Aber so wie diese wollt ihr nicht komponieren; man soll euer Werk respektieren; von dem wollt ihr einen Eindruck haben, nicht von dem Erfolge der Kehlfertigkeit ihrer Sänger, welchem jene ihr Glück verdankten? — Seht genauer zu: haben diese Leute keine Passion? Zittern und beben sie nicht, wie sie lispeln und gaukeln? Wenn es da heißt: „Ah! Tremate!“, macht sich das ein wenig anders, als wenn es bei euch zum: „Zittre, feiger Bösewicht!“ kommt. Habt ihr das „Maledetta!“ vergessen, vor welchem das vornehmste Publikum sich wie eine Methostidenversammlung unter Negern wand? — Aber das scheint euch nicht das Echte? Euch dünken das Effekte, über die ein Vernünftiger lache?

Allerdings ist auch *dieses* Kunst, und zwar eine solche, in welcher es diese berühmten Sänger sehr weit gebracht haben. Auch mit der Gesangstimme kann man spielen und tändeln, wie

man will; endlich aber muß das ganze Spiel auch einem Affekte verwandt sein, denn so ganz ohne Not geht man doch nicht vom vernünftigen Reden in das immerhin bedenklich lautere Singen über. Und das ist es nun eben, was das Publikum will, daß es hier zu einer Emotion komme, die man zu Haus beim Whist- und Dominospiele nicht hat. Auch mag dies alles überhaupt einmal anders gewesen sein: große Meister fanden große Jünger unter den Sängern; von dem Wunderbaren, was sie gemeinsam zutage förderten, lebt noch die Tradition, und belebt sich oft wieder von neuem zur Erfahrung. Gewiß, man weiß und will, daß der Gesang auch dramatisch wirken soll, und unsre Sänger lernen daher den Affekt handhaben, daß es den Anschein hat, als kämen sie eigentlich nicht aus ihm heraus. Und der Gebrauch desselben ist vollkommen geregelt: nach dem Girren und Zirpen wirkt die Explosion ganz unvergleichlich; daß es nicht zur tatsächlichen Wahrheit kommt, nun, dafür ist es ja eben Kunst.

Euch bleibt ein Skrupel, und dieser beruht zunächst in eurer Verachtung der seichten Kompositionen, deren sich diese Sänger bedienen. Woher stammen diese? Doch eben aus dem Willen jener Sänger, nach deren Belieben sie angefertigt wurden. Was, um alle Welt, kann ein wahrer Musiker mit diesem Handwerk gemein haben wollen? Wie aber wird es damit stehen, wenn diese gepriesenen Halbgötter der italienischen Oper ein wahres Kunstwerk vorführen sollen? Können sie wahres Feuer fangen? Können sie den Zauberblitz jenes Wunderjuwels in sich fallen lassen?

Seht da: „Don Giovanni“! Und wirklich von Mozart! So steht es auf der Theateraffiche für heute zu lesen. Da wollen wir denn hören und sehen!

Und sonderbar ging es mir, als ich neulich wirklich den „Don Juan“ von den großen Italienern hörte: es war ein Chaos von allen Empfindungen, darin ich hin und her geworfen wurde; denn wirklich traf ich den vollen Künstler an, aber dicht neben ihm den lächerlichsten Virtuosen, der jenen vollkommen ausstach. Herrlich war die Grisi als „Donna Anna“; unübertrefflich Lablache als „Leporello“. Das schönste, reichbegabteste Weib, ganz beseelt von dem einen: Mozarts „Donna Anna“ zu sein: da war alles Wärme, Zartheit, Glut, Leidenschaft, Trauer

und Klage. Oh! Die wußte, daß der verschüttete Bergmann noch lebe, und selig bestärkte sie in mir den eigenen Glauben. Aber die Törin verzehrte sich um Herrn Tamburini, der als weltberühmtester Baritonist den „Don Juan" sang und spielte: der Mann wurde den ganzen Abend über den hölzernen Klöpfel nicht los, der ihm mit dieser fatalen Rolle zwischen die Beine gelegt war. Ich hatte ihn zuvor in einer Bellinischen Oper einmal gehört: da lernte ich seine Weltberühmtheit begreifen: da war „Tremate!" und „Maledetta", und aller Affekt Italiens zusammen. Heute ging das nicht: die kurzen, schnellen Musikstücke huschten ihm hinweg wie flüchtige Notenschatten; viel flüchtiges Rezitativ: Alles steif, matt; der Fisch auf dem Sande. Aber es schien, daß das ganze Publikum auf dem Sande lag: es blieb so gesittet, daß niemand ihm sein sonstiges Rasen anmerken konnte. Vielleicht eine schöne, würdige Feier des wahren Genius, der heute seine Flügel durch den Saal schwang? Wir werden ja sehen. Jedenfalls riß auch die göttliche Grisi an diesem Aebnd nicht besonders hin: namentlich begriff man ihre heimliche Glut für den verdrießlichen „Don Juan" nicht recht. — Da war nun aber Lablache, ein Koloß, und heute doch jeder Zoll ein „Leporello". Wie er dieses anfing? Die ungeheure Baßstimme sang immer in den klarsten, herrlichsten Tönen, und doch war es stets nur ein Schwatzen, Plappern, dreistes Lachen, hasenfüßiges Knieschlottern; einmal pfiff er mit der Stimme, und immer tönte es schön, wie ferne Kirchturmglocken. Er stand nicht, er ging nicht, er tanzte aber auch nicht; doch immer bewegte er sich; man sah ihn da und dort, überall, und doch störte er nie, unbeachtet stets auf dem Flecke, wo eine drollige Nase der Situation etwas Lustiges oder Ängstliches anzumerken hatte. Lablache wurde an diesem Abend nicht ein einziges Mal applaudiert: das mochte vernünftig dünken, es sah aus, wie dramatischer Gout im Publikum. Wirklich verdrießlich schien dieses aber darüber, daß sein ausgemachter Liebling, Madame Persiani (das Herz erbebt, wenn man nur den Namen ausspricht!), mit der Musik der „Zerlina" sich nicht zurecht zu finden wußte. Ich merkte wohl, es war eigentlich darauf abgesehen, sich grenzenlos an ihr zu entzücken, und wer sie kurz zuvor im „Elisire d'amore" gehört hatte, dem konnte man eine Berechtigung hierzu nicht absprechen. Daran war nun aber entschieden Mozart

schuld, daß es heute nicht zum Entzücken kommen wollte: wiederum Sand für solch' einen munteren Fisch! Ach, was hätte Publikum und Persiani heute darum gegeben, wenn eine Einlage aus dem „Liebeselixir" für schicklich gehalten worden wäre! In der Tat merkte ich allmählich, daß es heute beiderseitig auf einen Exzeß von Dezenz abgesehen war: es herrschte eine Übereinkunft, die ich mir lange nicht erklären konnte. Warum, da man allem Anscheine nach „klassisch" gesinnt blieb, riß die herrliche „Donna Anna" durch ihre über alles schöne und vollendete Leistung nicht alles zu dem echten Entzücken hin, worauf es andrerseits heute einzig abgesehen schien? Warum, da man hier im allergerechtesten Sinne sich hinreißen zu lassen verschmähte, fand man sich dann überhaupt zu einer Aufführung des „Don Juan" ein? Wahrlich, der ganze Abend schien eine freiwillig übernommene Pein, welcher man aus irgend einem Grunde sich unterzog: aber zu welchem Zwecke? Etwas mußte doch damit gewonnen werden, da ein solches Pariser Publikum zwar viel verschwendet, aber immer etwas dafür haben will, sei es auch etwas recht Wertloses?

Auch dieses Rätsel löste sich: Rubini schlug diesen Abend seinen berühmten Triller von A nach B! Da tagte mir denn alles. Wie hätte ich groß an den armen „Don Ottavio" gedacht, den so oft verspotteten Tenorlückenbüßer des „Don Juan"? Und wahrlich hatte ich auch heute lange Zeit mein rechtes Bedauern mit dem so unerhört gefeierten Rubini, dem Wunder aller Tenöre, der auch seinerseits recht verdrießlich an sein Mozartpensum ging. Da kam er, der nüchterne, solide Mann, von der göttlichen „Donna Anna" leidenschaftlich am Arme herbeigezogen, und stand mit betrübter Gemütsruhe an der Leiche des verhofften Schwiegervaters, der ihm nun seinen Segen zur glücklichen Ehe nicht mehr geben sollte. Einige behaupteten, Rubini sei ein Schneider gewesen, und sähe auch noch so aus; ich hätte ihm dann aber mehr Gelenkigkeit zugetraut: wo er stand, da stand er und bewegte sich nicht weiter; denn er konnte auch singen, ohne eine Miene zu verziehen; selbst die Hand brachte er nur äußerst selten nach der Stelle des Herzens. Diesmal berührte ihn nun der Gesang vollends gar nicht; seine ziemlich gealterte Stimme mochte er füglich zu etwas Besserem aufsparen, als seiner Geliebten hier tausendmal gehörte

Trostworte zuzurufen. Ich verstand dies, fand den Mann vernünftig, und da es durch die ganze Oper, sobald „Don Ottavio" dabei war, mit ihm so fortging, so vermeinte ich endlich, nun sei es aus, und frug mich immer dringender nur nach dem Sinne, dem Zwecke dieses sonderbaren abstinenzvollen Theaterabends. Da regte es sich unversehends: Unruhe, Rücken, Winke, Fächerspiel, allerhand Anzeichen der plötzlich eingetretenen gespannten Erwartung eines gebildeten Publikums. „Ottavio" war allein auf der Bühne zurückgeblieben; ich glaubte, er wolle etwas annonzieren, weil er hart an den Souffleurkasten vortrat: aber da blieb er stehen, und hörte, ohne eine Miene zu verziehen, dem Orchestervorspiele zu seiner Bdur-Arie zu. Dieses Ritornell schien länger als sonst zu dauern; doch war dies nur eine Täuschung: denn der Sänger lispelte die ersten zehn Takte des Gesanges nur so vollständig unhörbar, daß ich, als ich dahinterkam, daß er sich dennoch den Anschein des Singens gab, wirklich glaubte, der behagliche Mann mache Spaß. Doch blieben die Mienen des Publikums ernst; es wußte, was vorging; denn auf dem elften Gesangstakte ließ Rubini die Note F mit so plötzlicher Vehemenz anschwellen, daß die kleine zurückleitende Passage wie ein Donnerkeil herausfuhr, um mit dem zwölften Takte sogleich wieder im unhörbarsten Gesäusel zu verschwinden. Ich wollte laut lachen, aber alles war wieder totenstill: ein gedämpft spielendes Orchester, ein unhörbar singender Tenorist; mir trat der Schweiß auf die Stirn. Etwas Monströses schien sich vorzubereiten: und wahrlich sollte auf das Unhörbare jetzt das Unerhörte folgen. Es kam zum siebenzehnten Takte des Gesangs: jetzt hat der Sänger drei Takte lang das F auszuhalten. Was ist mit einem F viel zu machen? Rubini wird erst göttlich auf dem B: darauf muß er kommen, wenn ein Abend in der italienischen Oper Sinn haben soll. Wie nun der Trambolinspringer zur Vorbereitung auf dem Schwungbrette sich wiegt, so stellt sich „Don Ottavio" auf sein dreitaktiges F, schwillt zwei Takte lang vorsichtig, doch unwiderstehlich an, nimmt nun aber auf dem dritten Takte den Violinen den Triller auf dem A weg, schlägt ihn selbst mit wachsender Vehemenz, sitzt mit dem vierten Takte hoch oben auf dem B, als ob es gar nichts wäre, und stürzt sich mit einer brillanten Roulade vor aller Augen wieder in das Lautlose hinab. Nun war es aus: jetzt konnte geschehen,

was da wollte. Alle Dämonen waren entfesselt, und zwar nicht, wie am Schlusse der Oper auf der Bühne, sondern im Publikum. Das Rätsel war gelöst: um dieses Kunststück zu hören, hatte man sich versammelt, ertrug zwei Stunden über die vollständige Absenz aller gewohnten Operndelikatessen, verzieh der Grisi und Lablache, daß sie es mit dieser Musik ernstlich nähmen, und fühlte sich nun selig belohnt durch das Glücken dieses einen wunderbaren Moments, wo Rubini auf das B sprang!

Mir behauptete einmal ein deutscher Dichter, trotz allem und jedem seien doch die Franzosen die eigentlichen „Griechen" unsrer Zeit, und namentlich hätten die Pariser etwas Athenisches an sich; denn sie wären endlich doch diejenigen, welche den meisten Sinn für „Form" hätten. Mir fiel das an diesem Abende ein: in der Tat zeigte diese ungemein elegante Zuhörerschaft durchaus keine Teilnahme an dem Stoffe unsres „Don Juan"; er galt ihr entschieden nur als die Holzpuppe, auf welche die faltige Drappierung der reinen Virtuosität als formelle Berechtigung für das Dasein des Musikwerkes erst zu legen war. Richtig verstand dies aber nur Rubini, und nun war auch zu begreifen, warum gerade dieser so kalte, ehrwürdige Mensch der Liebling der Pariser, das eigentliche „Idol" der gebildeten Gesangsfreunde war. In der Vorliebe für diese virtuose Seite der Leistungen gehen sie so weit, daß ihr ästhetisches Interesse sich nur auf diese bezieht, und dagegen auffälliger Weise das Gefühl für edle Wärme, ja selbst für offenbare Schönheit, immer mehr in ihnen erkaltet. Ohne eigentliche Rührung sah und hörte man sogar der edlen Grisi, dem schönen Weibe mit der seelenvollen Stimme, zu: das mag ihnen zu realistisch dünken. Da ist aber Rubini, philisterhaft, breit, mit gehäbigem Backenbart; dazu alt, mit fettig gewordener Stimme, geizig auf jede Anstrengung damit: gewiß, wird dieser über alle gesetzt, so kann das Entzücken nicht an seinem Stoffe haften, sondern es muß nur die rein geistige Form sein. Und diese Form wird nun allen Sängern von Paris aufgenötigt: jeder singt à la Rubini. Die Regel hierfür ist: eine Zeitlang unhörbar zu sein, dann plötzlich alles durch eine aufgesparte Explosion zu erschrecken, und gleich darauf wieder etwa den Effekt eines Bauchsängers vernehmen zu lassen. Herr Duprez macht es jetzt bereits ganz so: oft sah ich mich nach dem irgendwo versteckten Hilfssänger um, der plötz-

lich etwa unter dem Podium, wie die Mutterstimme-Trompete im „Robert der Teufel", für den ostensiblen Sänger am Souffleurkasten, der jetzt keine Miene mehr verzog, einzutreten schien. Aber das ist „Kunst". Was wissen wir Tölpel davon? — Genau genommen, hat mir diese italienische Aufführung des „Don Juan" zu recht persönlicher Erkenntnis verholfen. So gibt es doch große Künstler mitten unter den Virtuosen, oder: auch der Virtuose kann ein großer Künstler sein. Leider laufen sie mitten durcheinander durch, und wer sie genau zu unterscheiden weiß, wird traurig. Mich betrübten diesen Abend Lablache und die Grisi, während Rubini mich ungemein belustigt hat. So liegt in der Zurschaustellung dieser großen Verschiedenheiten nebeneinander doch etwas Verderbliches? Das menschliche Herz ist so schlecht, und die Verlumpung muß etwas so gar Süßes sein! Hüte sich jeder, mit dem Teufel zu spielen! Der kommt endlich, und keiner versieht es sich. So ging es auch Herrn Tamburini an diesem Abende, wo er sich das gewiß am wenigsten geträumt hatte. Rubini hatte sich glücklicherweise auf sein hohes B geschwungen: da blickte er schmunzelnd herab, und sah dem Teufel gemütlich zu. Ich dachte mir: Gott! wenn er nun den holte! —

Verruchter Gedanke! Das ganze Publikum wäre ihm in die Hölle nachgestürzt. —

(Fortsetzung im Jenseits!)

6.

Der Künstler und die Öffentlichkeit.

Wenn ich allein bin, und in mir die musikalischen Fibern erbeben, bunte, wirre Klänge zu Akkorden sich gestalten und endlich daraus die Melodie entspringt, die als Idee mir mein ganzes Wesen offenbart; wenn das Herz dann in lauten Schlägen seinen ungestümen Takt dazu gibt, die Begeisterung in göttlichen Tränen durch das sterbliche, nun nicht mehr sehende Auge sich ergießt, — dann sage ich mir oft: welch' großer Tor bist du, nicht stets bei dir zu bleiben, um diesen einzigen Wonnen nachzuleben,

statt daß du dich nun hinaus, vor jene schauerliche Masse, welche Publikum heißt, drängst, um durch eine gänzlich nichtssagende Zustimmung die absurde Erlaubnis zur fortgesetzten Ausübung deines Kompositionstalentes dir zu gewinnen! Was kann dir dieses Publikum mit seiner allerglänzendsten Aufnahme geben, das auch nur den hundertsten Teil des Werets jener heiligen, ganz aus dir allein quillenden Erquickung hat? Warum verlassen die mit dem Feuer göttlicher Eingebung begnadigten Sterblichen ihr Heiligtum und rennen atemlos durch die kotigen Straßen der Hauptstadt, suchen eifrigst gelangweilte, stumpfe Menschen auf, um ihnen mit Gewalt ein unsägliches Glück aufzuopfern? Und welche Anstrengungen, Aufregungen, Enttäuschungen, bis sie nur dazu gelangen, dieses Opfer vollbringen zu können? Welche Kunstgriffe und Anschläge müssen sie einen guten Teil ihres Lebens in das Werk setzen, um der Menge das zu Gehör zu bringen, was sie nie verstehen kann! Geschieht dies aus Besorgnis, die Geschichte der Musik möchte eines schönen Tages stille stehen? Sollten sie dagegen die schönsten Blätter aus der Geschichte ihres eigenen Herzens ausreißen und so die Glieder der Kette zerbrechen, die sympathische Seelen durch die Jahrhunderte hindurch magisch aneinander fesselt, während hier einzig von Schulen und Manieren die Rede sein kann?

Es muß damit eine besondre, unbegreifliche Bewandtnis haben: wer ihrer Macht sich unterworfen fühlt, muß sie für verderblich halten. Gewiß läge es am nächsten, anzunehmen, das sei nun eben der Drang des Genies, sich rücksichtslos überhaupt nur mitzuteilen: laut ertönt es in dir, laut soll es auch vor andern ertönen! Ja, man sagt, es sei die Pflicht des Genies, der Menschheit zu Gefallen zu leben; wer sie ihm auferlegt hat, mag Gott wissen! Nur findet es sich, daß diese Pficht ihm nie zum Bewußtsein kommt und am allerwenigsten dann, wann das Genie eben in seiner eigensten Funktion des Schaffens begriffen ist. Aber hierum dürfte es sich dann nicht handeln; sondern, wann es geschaffen hat, dann soll es die Verpflichtung fühlen, den ungeheuren Vorzug, den es vor allen Sterblichen hat, dadurch nachträglich abzuverdienen daß es sein Geschaffenes diesen andern Sterblichen zum Besten gibt. Aber das Genie ist im betreff der Pflicht das gewissenloseste Wesen: nichts bringt es aus ihr zustande, und ich glaube, ganz gewiß regelt sich durch

sie auch sein Verkehr mit der Welt nicht. Sondern immer und immer bleibt es in seiner Natur: in dem Alleralbernsten, was es begeht, bleibt es Genie, und ich glaube, seinem Triebe, vor die Öffentlichkeit zu gelangen, liegt eher ein Beweggrund von mißlicher moralischer Bedeutung unter, der nur ihm wiederum nicht zu klarem Bewußtsein gelangt, doch aber bedenklich genug ist, um den größten Künstler selbst einer verachtungsvollen Behandlung auszusetzen. Jedenfalls ist dieser Drang zur Öffentlichkeit schwer zu begreifen: jede Erfahrung läßt ihn empfinden, daß er sich in eine schlechte Sphäre begibt, und daß es ihm nur dann einigermaßen glücklich ergehen kann, wenn er sich selbst einen schlechten Anschein zulegt. Das Genie, würde nicht alles vor ihm davonlaufen, wenn es sich in seiner göttlichen Nacktheit gäbe, wie es ist? Vielleicht ist dies wirklich sein Instinkt; denn hegte es nicht die Überzeugung von seiner reinsten Keuschheit, wie würde ihn beim Schaffen ein etwa unzüchtiger Selbstgenuß entzücken können? Aber die erste Berührung mit der Welt nötigt den Genius, sich zu umhüllen. Hier heißt die Regel: das Publikum will amüsiert sein, und du suche nun, unter der Decke des Amüsements das Deinige ihm beizubringen. Also könnte man sagen, die hierzu nötige Selbstverleugnung solle das Genie aus dem Gefühle einer Pflicht gewinnen: denn die Pflicht enthält das Gebot, wie die Nötigung, zur Selbstverleugnung, zur Selbstaufopferung. Aber welche Pflicht verlangt von dem Manne, er solle seine Ehre, von dem Weibe, es solle seine Schamhaftigkeit aufopfern? Im Gegenteil sollen sie, um dieser willen, nötigenfalls alles persönliche Wohlergehen daran geben. Mehr als dem Manne die Ehre, als dem Weibe die Schamhaftigkeit, ist aber das Genie eben sich selbst; und wird es in seinem eigenen Wesen, welches die Ehre und Scham nach allerhöchstem Maße in sich schließt, im mindesten verletzt, so ist es eben nichts, gar nichts mehr.

Unmöglich kann es die Pflicht sein, was das Genie zu der schrecklichen Selbstverleugnung treibt, mit der es sich der Öffentlichkeit hingibt. Hier muß ein dämonisches Geheimnis liegen. Er, der Selige, der Überglückliche, Überreiche, — geht betteln. Er bettelt um eure Gunst, ihr Gelangweilten, ihr Vergnügungssüchtigen, ihr eitlen Eingebildeten, ignorante Alleswisser, schlechtherzige, neidische, käufliche Rezensenten, und —

Gott weiß! — aus war allem du dich noch zusammensetzen magst, du modernes Kunstpublikum, öffentliches Meinungsinstitut! Und welche Demütigungen erträgt er! Der gemarterte Heilige lächelt verklärt: denn was keine Qual erreichen kann, ist eben die heilige Seele; es lächelt der verwundet durch die Nachtschauer sich dahinschleppende Krieger, denn was unversehrt blieb, ist seine Ehre, sein Mut; es lächelt das Weib, das um seiner Liebe willen Schmach und Hohn erduldet: denn das Seelenheil, die Ehre, die Liebe sind nun erst recht verklärt und leuchten im höheren Glanze. Aber das Genie, das sich dem Hohne preisgibt, weil es vorgeben mußte, gefallen zu wollen? — Wie glücklich und wohlgemacht hat sich die Welt zu preisen, daß die Qualen des Genies ihr so unverhältnismäßig wenig bekannt sein können!

Nein! Diese Leiden sucht niemand aus Pflichtgefühl auf, und wer dieses sich einbilden wollte, dem erwüchse die Pflicht notwendig aus einem sehr unterschiedenen Quelle. Das tägliche Brot, die Erhaltung einer Familie: das sind wichtige Triebfedern hierfür. Allein, diese wirken im Genie nicht. Diese bestimmen den Tagelöhner, den Handwerker; sie können auch den Mann von Genie bestimmen, zu handwerkern, aber sie können dieses nicht anspornen, zu schaffen, noch auch eben das so Geschaffene zu Markte zu bringen. Hiervon ist jedoch die Rede, nämlich wie den Drang erklären, der mit dämonischer Sucht gerade dieses edelste, selbsteigenste Gut auf den öffentlichen Markt zu führen antreibt.

Gewiß geht hier eine Mischung geheimnisvoller Art vor sich, welche uns das Gemüt des hochbegabten Künstlers recht eigentlich als zwischen Himmel und Hölle schwebend zeigen müßte, wenn wir sie uns ganz verdeutlichen könnten. Unzweifelhaft ist hier der göttliche Trieb zur Mitteilung der eignen inneren Beseligung an menschliche Herzen der alles beherrschende und in den furchtbarsten Nöten einzig kräftigende. Dieser Trieb nährt sich jederzeit durch einen Glauben des Genies an sich, dem kein andrer an Stärke gleichkommt, und dieser Glaube erfüllt den Künstler wiederum mit dem Stolze, der ihn im Verkehr mit den Mühseligkeiten des Erdenjammers eben zu Falle bringt. Er fühlt sich frei, und will nun auch im Leben frei sein: er will mit seiner Not nichts gemein haben; er will getragen sein, leicht und jeder Sorge ledig. Dies darf ihm gelingen, wenn sein Genie

allgemein anerkannt ist, und so gilt es, dieses zur Anerkennung zu bringen. Muß er auf diese Weise ehrgeizig erscheinen, so ist er es doch nicht; denn an der Ehre liegt ihm nichts; wohl aber an ihrem Genusse, der Freiheit. Nun begegnet er aber nur Ehrgeizigen, oder solchen, die mit dem Genusse auch ohne Ehre vorlieb nehmen. Wie sich von diesen unterscheiden? Er gerät in ein Gemenge, in welchem er notwendig für einen ganz andern gelten muß, als er in Wahrheit ist. Welcher ungemeinen Klugheit, welcher Vorsichtigkeit für jeden kleinsten Schritt bedürfte es hier, um jederzeit richtig zu gehen und dem Irrtum über sich zu wehren! Aber er ist die Unbeholfenheit selbst, und kann der Gemeinheit des Lebens gegenüber das Vorrecht des Genies nur dazu verwenden, daß er sich in beständigen Widerspruch mit sich selbst verwickelt, und so, jeder Bosheit ein Spiel, seine ungeheure Begabung, die er in das Nichtswürdige selbst wirft, auf das Zwecklosеste vergeudet. — Und in Wahrheit, er will nur frei sein, um sein Genie rein beglückend walten zu lassen. Das dünkt ihm eine so natürliche Forderung, daß er nie begreift, wie ihr Erfüllung versagt sein sollte: es kommt ja nur darauf an, der Welt das Genie klar zu manifestieren? Das, meint er immer, müsse ihm, wenn nicht morgen, so doch gewiß übermorgen gelingen. Als ob der Tod zu gar nichts da wäre! Und Bach, Mozart, Beethoven, Weber? — Aber es könnte doch einmal gelingen! — Es ist ein Elend! —

Und dabei sich so lächerlich auszunehmen! —

Sieht er sich selbst, den wir hier so vor uns sehen, endlich muß er über sich selber lachen. Und dieses Lachen ist vielleicht das Allergefährlichste für ihn, denn es macht ihn einzig immer wieder fähig, von neuem den tollen Tanz zu beginnen. Worüber er lacht, ist aber wiederum etwas ganz anderes, als worüber er verlacht wird: dieses ist Hohn, jenes ist Stolz. Denn er sieht sich eben selbst, und sein Selbstwiedererkennen in diesem infamen Quid-qro-quo, in welches er geraten ist, stimmt ihn zu dieser ungeheuren Heiterkeit, deren nun wiederum kein anderer fähig ist. So rettet ihn der Leichtsinn, um ihn immer schrecklicherem Leiden wieder zuzuführen. Er traut sich jetzt die Macht zu, mit dem Verderbnis selbst zu spielen: er weiß, er mag lügen soviel er will, seine Wahrhaftigkeit wird sich doch nie trüben, denn er fühlt es an jedem Nagen des Schmerzes, daß sie seine

Seele ist; und zu seltsamem Troste ersieht er ja, daß keiner seiner Lügen geglaubt wird, daß er niemand zu täuschen vermag. Wer soll ihn für einen Spaßmacher halten? — Warum aber gibt er sich davon dann den Anschein? Die Welt läßt ihm keinen anderen Ausweg, um ihm zur Freiheit zu verhelfen: diese (für das Verständnis der Welt hergerichtet) sieht nun nach nicht viel anderm, als einfach nach — Geld aus. Dies soll ihm die Anerkennung seines Genies erwerben, und darauf ist das ganze tolle Spiel angelegt. Nun träumt er: „Gott! wenn ich der oder jener wäre! z. B. Meyerbeer!“ So träumte Berlioz kürzlich einmal, was er machen würde, wenn er einer jener Unglücklichen wäre, welche fünfhundert Franken für eine gesungene Romanze bezahlen, die nicht fünf Sous wert ist: da wollte er das beste Orchester der Welt nach den Ruinen von Troja kommen und dort von ihm sich die „Sinfonia eroica“ vorspielen lassen. — Man sieht, wohin sich die Phantasie des genialen Bettlers versteigen kann! — Aber so etwas dünkt möglich. Es passiert einmal wirklich etwas ganz Ungemeines. Gerade Berlioz erfuhr es, als der wunderbar geizige Paganini ihm mit einem bedeutenden Geschenke huldigte. Nun gilt dergleichen für den Anfang. Jedem begegnet einmal solch' ein Anzeichen: es ist der Werbesold der Hölle; denn nun habt ihr nur noch den Neid über euch herauf beschworen: jetzt schenkt die Welt euch nicht einmal mehr Mitleid, denn: „euch ward ja mehr, als ihr verdientet“. —

Glücklich das Genie, dem nie das Glück lächelte! — Es ist sich selbst so ungeheuer viel: was soll ihm das Glück noch sein?

Das sagt er sich denn auch, lächelt und — lacht, stärkt sich von neuem; es dämmert und taucht in ihm auf: neu erklingt es aus ihm heller und wonniger als je. Ein Werk, wie er es selbst nie geahnt, wächst und gedeiht in stiller Einsamkeit. Dieses ist es! Das ist das rechte! Alle Welt muß dieses entzücken: einmal es hören, und dann —! Da seht den Rasenden laufen! Es ist der alte Weg, der ihm jetzt neu und herrlich vorkommt: der Kot bespritzt ihn; hier prallt er gegen einen Lakai an, den er in seiner Pracht für einen General hält und ehrerbietig grüßt; dort gegen einen nicht minder würdigen Garçon der Bank, an dessen schwerem Geldsacke über der Schulter er sich die Nase blutig stößt. Das sind alles gute Anzeichen! Er rennt und stolpert, und endlich steht er wieder dort im Heiligtume seiner Schmach! Und alles

kommt und geht wieder: „denn“ — singt Goethe — „alle Schuld rächt sich auf Erden“.

Und doch beschützt ihn ein guter Genius, wahrscheinlich sein eigener: denn ihm bleibt die Erfüllung seiner Wünsche erspart. Gelänge es einmal, würde er dort, in jenem wunderlichen Heiligtume, gut aufgenommen, was andres, als ein ungeheures Mißverständnis, könnte ihm dazu verholfen haben? Welcher Hölle gliche die Qual der tagtäglich sanft sich vollziehenden Auflösung dieses Mißverständnisses? Man hatte geglaubt, du wärest ein vernünftiger Mensch und würdest dich akkomodieren, da du ja doch eben so dringend einen „Sukzeß“ wünschtest: hier ist er garantiert; mache nur dies und jenes zurecht; da ist die Sängerin, da die Tänzerin, hier der große Virtuose: arrangiere dich mit diesen! Da stehen sie und gruppieren sich zu der wunderlich drapierten Pforte, durch welche du zu dem einen Großen, zu dem Publikum selbst gelangen sollst. Sieh', jeder, der hier durchschritt und nun selig wurde, hat sein Opferchen gebracht. Wie, zum Teufel! hätte es die „große“ Oper aushalten können, wenn sie mit Kleinigkeiten es so genau genommen hätte? —

Kannst du lügen? —

Nein! — —

Nun bist du verfallen, verachtet, wie in England die „Atheisten“. Kein anständiger Mensch redet mehr mir dir! —

Also: hoffe immer, daß dein guter Genius dir das erspart. — Lache, sei leichtsinnig, — aber dulde, und quäle dich: so wird alles noch gut. —

Träume! Das ist das Allerbeste! —

7.

Rossinis „Stabat mater“.

Mit der Schilderung dieses wunderlichen Vorganges in der höchsten Pariser Musikwelt wendete sich unser Freund an Robert Schumann, welcher damals die „Neue Zeitschrift für Musik“ herausgab und darin den, mit einem unerklärlichen Pseudonyme unterzeichneten, humoristischen Bericht mit dem folgenden Motto einführte:

„Das ist am allermeisten unerquickend,
Daß sich so breit darf machen das Unechte,
Das Echte selbst mit falscher Scheu umstrickend.
Rückert.“

In Erwartung andrer herrlichen musikalischen Dinge, die sich zum Genuß für das glorreiche Pariser Publikum vorbereiten, in Erwartung des „Malteser-Ritters“ von Halévy, des „Wasserträgers“ von Cherubini, und endlich — ganz im düstern Hintergrunde — der „blutigen Nonne“ von Berlioz, erregt und fesselt nichts so die fieberhafte Teilnahme dieser schwelgerischen Dilettantenwelt, als — Rossinis Frömmigkeit. Rossini ist fromm, — alle Welt ist fromm, und die Pariser Salons sind Betstuben geworden. — Es ist außerordentlich! Solange dieser Mann lebt, wird er immer in der Mode sein. Macht er die Mode, oder macht sie ihn? Dies ist ein verfängliches Problem. Wahr ist es, die Frömmigkeit hat schon seit längerer Zeit, zumal in der hohen Sozietät Wurzel gefaßt; — während in Berlin diesem Drange durch philosophischen Pietismus abgeholfen wird, während ganz Deutschland Felix Mendelssohns musikalischer Religion sein Herz erschließt, wollen auch die vornehmen Pariser nicht zurückbleiben: schon seit einiger Zeit lassen sie sich von ihren geübtesten Quadrillenkomponisten ganz vortreffliche Ave Marias oder Salve reginas komponieren, mit Vorsicht und gutem Bedacht in zwei oder drei Stimmen aussetzen, sie selbst aber, Herzoginnen und Gräfinnen, lassen es sich angelegen sein, diese zwei oder drei Stimmen einzustudieren und die vor Ehrfurcht und Gedränge stöhnende Masse ihrer Salonbesucher damit zu erbauen. Dieser glühend fromme Drang hatte jenen löwenmütigen Herzoginnen und Gräfinnen schon längst durch die herrlichen Korsetts hindurchgebrannt und gedroht, die kostbaren Spitzen und Blonden zu versengen, die früher bei dem Vortrage Pugetscher Romanzen sich so unschuldsvoll und leidenschaftslos auf dem keuschen Busen gewiegt hatten, als er endlich bei einer dazu sehr passenden Gelegenheit in helle Flammen aufloderte. Diese Gelegenheit war aber keine andere, als die Totenfeier des Kaisers Napoleon im Invaliden-Dome; alle Welt weiß, daß zu dieser Totenfeier die hinreißendsten Sänger der italie-

nischen und französischen Oper sich bestimmt fühlten, Mozarts Requiem vorzutragen, und alle Welt sieht ein, daß dies keine Kleinigkeit war. Vor allen aber war die Pariser hohe Welt von dieser Einsicht hingerissen: sie ist gewohnt, vor dem Gesange Rubinis und der Persiani unbedingt dahinzuschmelzen, mit ersterbender Hand den Fächer zusammenzuschlagen, auf die Altasmantille zurückzusinken, die Augen zu schließen und zu lispeln: „c'est ravissant!" Ferner ist sie gewohnt, nach den Erschöpfungen der Hingerissenheit die sehnsuchtsvolle Frage aufzuwerfen: von wem ist diese Komposition? Denn dies zu wissen, ist nun einmal notwendig, wenn man im Drange, es jenen Sängern nachzumachen, des andern morgens den goldstrotzenden Jäger zum Musikhändler schicken will, um jene göttliche Arie oder jenes himmlische Duett holen zu lassen. Bei der strengen Pflege dieser Gewohnheit hatte die hohe Pariser Welt denn erfahren, daß es Rossini, Bellini, Donizetti waren, welche jenen berauschenden Sängern Gelegenheit geliefert hatten, sie nach Belieben dahinzuschmelzen; sie erkannte die Wichtigkeit dieser gefälligen Meister und liebte sie.

Nun wollte es das Schicksal Frankreichs, daß man sich anstatt im Théâtre Italien einmal im Dome der Invaliden versammeln mußte, um den angebeteten Rubini und die bezaubernde Persiani zu hören: das Ministerium der öffentlichen Angelegenheiten hatte in Erwägung der Umstände den weisen Beschluß gefaßt, es solle diesmal, anstatt Rossinis „Cenerentola", Mozarts Requiem gesungen werden, und so fügte es sich denn von selbst, daß unsre dilettierenden Herzoginnen und Gräfinnen unvermerkt einmal etwas ganz anderes zu hören bekamen, als sonst in der italenischen Oper. Mit der schönsten Vorurteilslosigkeit fügten sie sich aber in alles: sie hörten Rubini und die Persiani, — sie schmolzen dahin, anstatt der Fächer ließen sie den Muff sinken, sie lehnten sich auf einen kostbaren Pelz zurück (denn in der Kirche war es am 12. Dezember 1840 kalt) — und ganz wie in der Oper lispelten sie: „c'est ravissant!" Andern Tags schickte man nach Mozarts Requiem, man schlug die ersten Blätter um: da erblickte man Koloraturen, — man versucht sie, — aber: „Hilf Himmel! Das schmeckt wie Arzenei!" — „Das sind Fugen!" „Gott! wo sind wir hingeraten!" „Wie ist das möglich? Das kann nicht das Rechte sein!" „Und doch!" — Was

anfangen? — Man quält sich, — man versucht, — es geht nicht! — Aber fromme Musik muß doch einmal gesungen werden! Haben nicht Rubini und die Persiani fromme Msuik gesungen? — Da kommen denn gütige Musikverleger, welche die Herzensangst der frommen Damen gewahren, zu Hilfe: „Hier ganz nagelneue lateinische Musiken von Clapisson, von Thomas, von Mompou, von Musard usw. Alles für Sie eingerichtet! Eigens für Sie gemacht! Hier ein Ave! Hier ein Salve!“

Ach! wie es ihnen wohl ward, den frommen Pariser Herzoginnen, den inbrünstigen Gräfinnen! Alles singt lateinisch: zwei Soprane in Terzen, mitunter auch in den reinsten Quinten von der Welt, — ein Tenor col Basso! Die Seelen sind beruhigt, keine fürchtet mehr das Fegefeuer! —

Indeß, — Quadrillen von Musard oder Clapisson tanzt man einmal, — ihre Ave! und Salve! kann man mit gutem Anstande daher höchstens nur zweimal singen; dies ist aber zu wenig für die Inbrunst unserer hohen Welt; sie wünscht erbauliche Gesänge, die man zum Mindesten ebenso gut fünfzig Mal singen kann, als die schönen Opernarien und Duetten Rossinis, Bellinis und Donizettis. Nun hatte man zwar in einem Theaterberichte aus Leipzig gelesen, daß Donizettis „Favorite“ voll altitalienischen Kirchenstiles sei; dennoch hielt aber der Umstand, daß die Kirchenstücke dieser Oper anstatt auf lateinischen, auf französischen Text komponiert sind, unsre hohe Welt ab, ihrem inbrünstigen Drange durch Absingung derselben Luft zu machen, und der rechte Mann, dessen Kirchengesänge man mit gläubigem Vertrauen singen könnte, blieb immer noch zu suchen.

Um diese Zeit begab es sich, daß Rossini gegen zehn Jahre nichts mehr von sich hören ließ: er saß in Bologna, aß Gebackenes und machte Testamente. Bei den neuerlich im Prozesse der Herren Schlesinger und Troupenas stattgefundenen Debatten versicherte ein begeisterter Advokat, daß während jener zehn Jahre die musikalische Welt unter dem Schweigen des ungeheuren Meisters „ächzte“, und wir können annehmen, daß die Pariser hohe Welt bei dieser Gelegenheit sogar „krächzte“. Nichtsdestoweniger verbreiteten sich aber hier und da düstere Gerüchte über die außerordentliche Stimmung des Maestro; bald hörte man, sein Unterleib sei sehr inkommodiert, bald — sein geliebter Vater sei gestorben; — das eine mal berichtete man, er wolle

Fischhändler werden, das andere mal, er wolle seine Opern nicht mehr hören. Das Wahre an der Sache soll aber gewesen sein, daß er Reue fühle und Kirchenmusik schreiben wollte; man stützte sich dabei auf ein altes bekanntes Sprichwort, und in der Tat zeigte Rossini ein unwiderstehliches Verlangen, die zweite Hälfte dieses Sprichwortes wahr zu machen, da er die erste Hälfte zu bewähren durchaus nicht mehr nötig hatte. Die erste Anregung zur Ausführung seines versöhnlichen Verhaltens scheint ihm in Spanien angekommen zu sein: in Spanien, wo Don Juan die üppigsten und zahlreichsten Gelegenheiten zur Sünde fand, sollte Rossini Anlaß zur Reue bekommen.

Es war dies auf einer Reise, die er mit seinem guten Freunde, dem Pariser Banquier Herrn Aguado, machte; — man saß gemütlich beisammen in einem herrlichen Reisewagen und bewunderte die Naturschönheiten, — Herr Aguado kaute Schokolade, Rossini aß Gebackenes. Da fiel es plötzlich Herrn Aguado ein, daß er seine Landsleute eigentlich über die Gebühr bestohlen habe, und reuig niedergeschlagen zog er die Schokolade aus dem Munde; — Rossini glaubte hinter einem so schönem Beispiele nicht zurückbleiben zu dürfen, er hielt mit dem Knappern ein, und bekannte, daß er sein Lebtag zu viel auf Gebackenes gegeben habe. Beide kamen darin überein, daß es ihrer Stimmung angemessen sei, vor dem nächsten Kloster halten zu lassen, um irgend eine geeignete Bußübung zu veranstalten: gesagt, getan. Der Prior des nächsten Klosters kam den Reisenden freundlich entgegen: er führte einen guten Keller, vortreffliche Lacrymae Christi und ander gute Sorten, was denn den reuigen Sündern ganz ungemein behagte. Nichtsdestoweniger fiel es aber Herren Aguado und Rossini, als sie in gehöriger Stimmung waren, ein, daß sie eigentlich Bußübungen hatten veranstalten wollen: in Hast griff Herr Aguado nach seinem Portefeuille, zog einige gewichtige Banknoten hervor und dedizierte sie dem einsichtsvollen Abte. Auch hinter diesem Beispiele seines Freundes glaubte Rossini nicht zurückbleiben zu dürfen, — er zog ein starkes Heft Notenpapier hervor, und was er in aller Eile darauf schrieb, war nichts weniger als ein ganzes Stabat mater mit großem Orchester; dieses Stabat schenkte er dem vortrefflichen Prior. Dieser gab nun Beiden die Absolution, worauf sie sich wieder in den Wagen setzten. Der ehrwürdige Abt wurde

aber alsbald zu hohen Würden erhoben und nach Madrid versetzt, wo er denn nicht versäumte, das Stabat seines reuigen Beichtkindes aufführen zu lassen, und sodann bei nächster Gelegenheit zu sterben. Seine Testamentsvollstrecker fanden unter tausend hinterlassenen Merkwürdigkeiten auch die Partitur jenes zerknirschten Stabat mater, verkauften sie für einen nicht üblen Preis zum Vorteil der Armen, und so kam denn durch Kauf und Verkauf diese gepriesene Komposition in den Besitz eines Pariser Musikverlegers.

Dieser Musikverleger nun, tief ergriffen von den zahllosen Schönheiten seines Besitztums, auf der andern Seite aber nicht minder gerührt durch die wachsende Pein ungestillter Religionsinbrunst der hohen Pariser Dilettanten, entschloß sich zur Preisgebung seines Schatzes an die Öffentlichkeit, er ließ deshalb mit heimlicher Eile an das Gravieren der Platten gehen, als auf einmal ein andrer Verleger erschien, welcher mit auffallender Grausamkeit seiner still betriebsamen Aufopferung Einhalt tun ließ. Dieser andre Verleger, ein hartnäckiger Mann mit Namen Troupenas, behauptete nun, bei weitem gegründetere Eigentumsrechte auf jenes Stabat mater zu haben, denn sein Freund Rossini habe ihm diese selbst verliehen, und zwar gegen die Zusendung einer ungeheuren Masse Gebackenes. Er gab ferner an, daß er dieses Werk schon seit vielen Jahren besäße und es nur deshalb noch nicht veröffentlicht habe, weil Rossini sich vorgenommen, es erst noch mit einigen Fugen und einem Kontrapunkte in der Septime zu versehen, welches dem Meister aber gegenwärtig noch schwer falle, da er seine mehrjährigen Studien zu diesem Endzwecke noch nicht beendigt habe; nichtsdestoweniger habe aber der Meister in den letzten Jahren schon eine so tiefe Einsicht in den doppelten Kontrapunkt gewonnen, daß ihm sein Stabat in der gegenwärtigen Gestalt durchaus nicht mehr behage, und er entschlossen sei, es um keinen Preis so, ohne Fuge und dergl., der Welt vorzulegen. Die Herren Troupenas autorisierenden Briefe datieren sich leider aber erst aus der neuesten Zeit; somit würde es diesem Verleger schwer fallen, sein schon länger herstammendes Eigentumsrecht nachzuweisen, wenn er nicht darin einen schlagenden Grund dafür aufzustellen glaubte, daß er anführt, wie er dieses Stabat bereits schon bei Gelegenheit der am 12. Dezember 1840 stattgefundenen Todenfeier des

Kaisers Napoleon zur Aufführung im Invaliden-Dome vorgeschlagen habe.

Ein Schrei des Entsetzens und der Entrüstung fuhr durch alle hohen Salons von Paris, als das letztere bekannt wurde. Wie? — rief alles: eine Komposition Rossinis war vorhanden, — sie ward vorgeschlagen, und du, Minister der öffentlichen Angelegenheiten, hast sie zurückgewiesen? Du hast gewagt, uns dafür das heillose Requiem von Mozart aufzubinden? — In der Tat, das Ministerium zitterte, um so mehr, da es seiner ungemeinen Popularität wegen jenen höheren Ständen außerordentlich verhaßt ist; es fürchtete Absetzung, eine Anklage auf Hochverrat, und hielt es daher für angemessen, heimlich auszustreuen, das Stabat mater Rossinis würde zu der Totenfeier des Kaisers gar nicht gepaßt haben, da sich der Text desselben mit ganz andern Dingen befasse, als es sich hier geeignet haben würde, den Manen Napoleons zu hören zu geben, usw. — Daß dies alles nur faule Fische waren, glaubte man bald einzusehen; denn mit Grund wußte man einzuwenden, daß ja kein Mensch diesen lateinischen Text verstehe, und endlich — was käme es hier überhaupt auf Text an, wenn R o s s i n i s erhabene Melodien von den entzückendsten Sängern der Welt gesungen werden sollten? —

Der Kampf der Parteien um das verhängnisvolle Stabat mater wütet nun aber um so heftiger fort, als es sich noch um die zu erwartenden Rossinischen F u g e n handelt. Endlich also soll diese geheimnisvolle Kompositionsgattung auch für die Salons der hohen Dilettanten zutrittsfähig gemacht werden! Endlich werden sie also erfahren, was denn eigentlich an diesem närrischen Zeuge ist, das ihnen in Mozarts Requiem den Kopf so verdrehte! Endlich werden sie sich also auch rühmen dürfen, F u g e n zu singen, und diese Fugen werden so reizend und liebenswürdig sein, so delikat, so verhauchend! Und diese K o n t r a p ü n k t c h e n — sie werden nun gar erst alles närrisch machen, — sie werden aussehen wie Brüsseler Spitzen und duften wie Patchouli! — Wie? — und ohne diese Fugen, ohne diese Kontrapünktchen sollen wir das Stabat haben? Welche Schändlichkeit! Nein, wir wollen warten, bis Herr Troupenas die Fugen bekommt. — Himmel! — da kommt aber das Stabat schon aus Deutschland an! Fertig, geheftet, im gelben Umschlage! — Auch da gibt es Verleger, welche teures Backwerk dafür an Rossini

versendet haben zu behaupten! Die Verwirrung soll denn kein Ende haben? Spanien, Frankreich, Deutschland schlagen sich um dieses Stabat: — Prozeß! Kampf! Tumult! Revolution! Entsetzen! —

Da entschließt sich Herr Schlesinger, einen freundlichen Strahl in die Nacht der Verwirrung hinauszusenden: er publiziert einen Walzer Rossinis. Alles streift die düsteren Falten von der Stirn, — die Augen erglänzen von Freude, — die Lippen lächeln: ach, welch' schöner Walzer! — Da kommt das Schicksal: — Herr Troupenas legt Beschlag auf den freundlichen Strahl! Das entsetzliche Wort: Eigentumsrecht — grollt durch die kaum beruhigten Lüfte. Prozeß! Prozeß! Von neuem Prozeß! Da wird Geld genommen, um die besten Advokaten zu bezahlen, um Dokumente herbeizuschaffen, um Kaution zu stellen. — — — Oh, ihr närrischen Leute, habt ihr denn euer Geld nicht lieber? Ich kenne jemand, der euch für fünf Franken fünf Walzer macht, von denen jeder besser ist als jener armselige des reichen Meisters!

Paris, den 12. Dezember 1841.

* * *

Mit dem Vorstehenden beschließe ich die Mitteilung von Aufsätzen aus der Hinterlassenschaft meines Freundes, obgleich sich manches Besondere noch darunter vorfindet, was im heutigen feuilletonistischen Sinne vielleicht nicht ununterhaltend erscheinen dürfte. Hierunter befanden sich nämlich verschiedene Berichte aus Paris, deren leichtfertige Abfassung mir nur daraus erklärlich wurde, daß ich in ihnen Versuche zu erkennen glauben mußte, auf welche mein armer Freund sich einließ, um von irgend einem deutschen Journale durch amüsante Beiträge sich Subsidien zu verschaffen. Ob ihm dies zu seiner Zeit gelungen sein mag, weiß Gott! Gewiß ist nur, daß eine bittere Empfindung mich davon abhielt, die aus dieser Not entstandenen Korrespondenzartikel hier einer näher beachtenden Nachwelt mitzuteilen.

Friede sei seiner reinen Seele!

Über die Ouvertüre.

Den Theaterstücken ging früher ein Prolog voraus: es scheint daß man es für zu gewagt hielt, die Zuschauer mit einem Schlage von den Eindrücken des Alltaglebens abzuleiten, und vor die Erscheinung einer idealen Welt zu versetzen; wogegen es klug dünken mußte, diese Versetzung durch eine Einleitung zu bewerkstelligen, welche vermöge ihres Charakters der neuen Kunstsphäre bereits verwandt war. Dieser Prolog wendete sich an die Einbildungskraft der Zuschauer, erbat die Mitwirkung derselben zur Ermöglichung der beabsichtigten Täuschung und fügte eine kurze Erzählung der als vorausgehend zu denkenden, sowie eine Übersicht der nun vorzuführenden Handlung hinzu. Als man, wie es in der Oper geschah, das Stück ganz in Musik setzte, hätte man folgerichtig diese Prologe ebenfalls singen lassen sollen; man führte dagegen zur Eröffnung ein nur vom Orchester auszuführendes Musikstück ein, welches dem ursprünglichen Sinne des Prologes insofern nicht entsprechen konnte, als in jener ersten Zeit die reine Instrumentalmusik noch viel zu wenig entwickelt war, um solch' eine Aufgabe charakteristisch zu lösen. Diese Musikstücke schienen dem Publikum nichts anderes haben sagen zu wollen, als daß heute gesungen werde. Wäre für diese Beschaffenheit der früheren Ouvertüre nicht eben der ganz nahe liegende Erklärungsgrund der Unfähigkeit der damaligen Instrumentalmusik vorhanden, so dürfte man vielleicht annehmen, daß der alte Prolog nicht nachgeahmt werden sollte, weil man seine nüchterne und undramatische Tendenz erkannte; so bleibt

es nur gewiß, daß die Ouvertüre ebenfalls bloß zu einem konventionellen Mittel des Überganges benutzt, nicht aber bereits als ein wirkliches charakteristisches Vorspiel des Dramas angesehen wurde. Es galt schon als Fortschritt, als man nur dazu gelangte, den allgemeinsten Charakter des Stückes, ob dieser traurig oder lustig sei, durch die Ouvertüre anzudeuten; wie wenig im übrigen diese musikalischen Einleitungen als wirkliche Vorbereitungen zu der nötigen Stimmung bedeuten konnten, ersieht man z. B. an der Ouvertüre Händels zu seinem „Messias", deren Autor wir uns als sehr unfähig denken müßten, wenn wir annehmen wollten, er habe bei der Abfassung dieses Tonstückes wirklich eine Einleitung zu seinem Werke im neueren Sinne beabsichtigt. Die freie Entwicklung der Ouvertüre als spezifisch charakteristisches Tonstück war eben jenen Tonsetzern noch verwehrt, welche für die längere Ausdehnung eines reinen Instrumentalsatzes lediglich auf die Anwendung der kontrapunktischen Kunst angewiesen waren; die „Fuge", welche vermöge ihrer komplizierten Ausbildung ihnen hierfür einzig zu Gebote stand, mußte auch für das Oratorium und die Oper als Prolog aushelfen, und der Zuhörer mochte dann aus „Dux" und „Comes", Verlängerung und Verkürzung, Umstellung und Engführung sich die gehörige Stimmung selbst zurecht bringen.

Die große Unergiebigkeit dieser Form scheint den Tonsetzern das Bedürfnis der Anwendung und Ausbildung der aus verschiedenen Typen zusammengestellten „Symphonie" eingegeben zu haben. Zwei schneller bewegte Tonsätze wurden hier durch einen langsameren von sanftem Ausdrucke unterbrochen, womit denn wenigstens die entgegengesetzten Hauptcharaktere des Dramas in einer Weise sich ausdrücken konnten, daß sie überhaupt merklich wurden. Es bedurfte nur des Genies eines **Mozart**, um in dieser Form sofort ein mustergiltiges Meisterwerk zu bilden, wie wir dieses in seiner Symphonie zu der „Entführung aus dem Serail" vor uns haben; es ist unmöglich, dieses Tonstück lebenvoll im Theater aufgeführt zu hören, ohne sofort mit größter Bestimmtheit auf den Charakter des von ihm eingeleiteten Dramas schließen zu müssen. Dennoch besteht in dieser Auseinanderhaltung der drei Teile, deren jedem ein, durch das verschiedene Tempo vorgezeichneter, besonderer Charakter zugeteilt ist, noch eine gewisse Unbeholfenheit, und es handelte sich darum,

die isolierten charakteristischen Teile in der Weise zu verschmelzen, daß sie ein einziges ununterbrochenes Tonstück bildeten, dessen Bewegung gerade durch die Kontraste jener verschiedenen, charakteristischen Motive aufrecht erhalten werden sollte.

Die Schöpfer dieser vollkommenen Ouvertürenform waren Gluck und Mozart.

Gluck selbst begnügte sich noch häufig mit dem bloßen Einleitungsstücke der älteren Form, mit welchem er eigentlich, wie in der „Iphigenia in Tauris", nur zu der ersten Szene der Oper hinüberführte, zu welcher dieses musikalische Vorspiel dann allerdings in einem meistens sehr glücklichen Verhältnisse stand. Trotzdem der Meister auch in den glücklichsten Fällen diesen Charakter einer Einleitung in die erste Szene, demnach ohne selbständigen Abschluß des Tonstückes als solchen, für die Ouvertüre beibehielt wußte er endlich doch schon diesem Instrumentalsatze den Charakter der ganzen folgenden dramatischen Handlung einzuprägen. Glucks vollendetstes Meisterwerk dieser Art ist die Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis". In mächtigen Zügen zeichnet hier der Meister den Hauptgedanken des Dramas mit einer fast ersichtlichen Deutlichkeit. Wir werden auf dieses herrliche Werk zurückkommen, um an ihm diejenige Form der Ouvertüre nachzuweisen, welche für die vorzüglichste zu halten sein dürfte.

Nach Gluck war es Mozart, welcher der Ouvertüre ihre wahre Bedeutung gab. Ohne peinlich das ausdrücken zu wollen, was die Musik nie ausdrücken kann und soll, nämlich die Einzelnheiten und Verwicklungen der Handlung selbst, wie sie der frühere Prolog auseinanderzusetzen bemüht war, erfaßte er mit dem Blicke des wahren Dichters den leitenden Hauptgedanken des Dramas, entkleidete ihn von allem Nebensächlichen und Zufälligen des tatsächlichen Ereignisses, um ihn als musikalisch verklärtes Gebilde, als in Tönen personifizierte Leidenschaft, jenem Gedanken als rechtfertigendes Gegenbild hinzustellen, in welchem dieser, und somit die dramatische Handlung selbst, eine dem Gefühle verständliche Erklärung gewann. Andrerseits entstand so ein ganz selbständiges Tonstück, gleichviel ob es sich in seiner äußerlichen Fassung an die erste Szene der Oper anschloß. Den meisten seiner Ouvertüren gab jedoch Mozart auch den vollständigen musikalischen Schluß, wie denen zur „Zauberflöte", „Figaro" und „Titus", so daß es uns verwundern könnte, daß er

diesen der allerbedeutendsten, der zu „Don Juan", versagte, wenn wir nicht andrerseits gerade in dem wunderbar ergreifenden Übergange der letzten Takte dieser Ouvertüre in die erste Szene einen ganz besonders tiefsinnigen Abschluß eben des einleitenden Tonstückes zu einem „Don Juan" erkennen müßten.

Die so von Gluck und Mozart geschaffene Ouvertüre ward das Eigentum Cherubinis und Beethovens. Während Cherubini im ganzen dem überkommenen Typus treu blieb, entfernte sich schließlich Beethoven in einem allerkühnsten Sinne von ihm. Die Ouvertüren des ersteren sind poetische Skizzen des Hauptgedankens des Dramas, nach seinen allgemeinsten Zügen erfaßt und in gedrängter Einheit und Deutlichkeit musikalisch wiedergegeben; an seiner Ouvertüre zum „Wasserträger" ersehen wir jedoch, wie selbst die Entscheidung des drängenden Ganges der Handlung in dieser Form sich ausdrücken konnte, ohne daß dadurch die Einheit der künstlerischen Fassung beeinträchtigt wurde. Beethovens Ouvertüre zu „Fidelio" (in E dur) ist dieser zum „Wasserträger" unverkennbar verwandt, wie überhaupt die beiden Meister auch in den bezüglichen Opern sich am nächsten berühren. Daß aber von den so gezogenen und eingehaltenen Grenzen das ungestüme Genie Beethovens in Wahrheit sich beengt fühlte, erkennt man deutlich in mehreren seiner anderen Ouvertüren, und vor allem in der zu „Leonore". Beethoven, der nie die ihm entsprechende Veranlassung zur Entfaltung seiner ungeheuren dramatischen Instinkte gewann, scheint sich hier dafür entschädigt haben zu wollen, indem er sich mit der ganzen Wucht seines Genies auf dieses seiner Willkür freigegebene Feld der Ouvertüre warf, um in eigenster Weise sich aus reinen Tongebilden sein gewolltes Drama zu schaffen, welches er nun, von allen den kleinen Zutaten des ängstlichen Theaterstückmachers losgelöst, aus seinem riesenhaft vergrößerten Kerne neu hervorwachsen ließ. Man kann dieser wunderbaren Ouvertüre zu „Leonore" keinen andern Entstehungsgrund zusprechen: fern davon, nur eine musikalische Einleitung zu dem Drame zu geben, führt sie uns dieses bereits vollständiger und ergreifender vor, als es in der nachfolgenden gebrochenen Handlung geschieht. Dies Werk ist nicht mehr eine Ouvertüre, sondern das gewaltigste Drama selbst.

Nach Beethovens und Cherubinis Vorbildern entwarf

Weber seine Ouvertüre, und obwohl er sich nicht auf die schwindelnde Höhe wagte, die Beethoven mit seiner „Leonoren“-Ouvertüre einnahm, verfolgte er doch mit Glück die dramatische Tendenz, ohne sich je in den Abweg peinlicher Ausmalerei des wertloseren Zubehörs der Handlung zu verirren. Selbst da, wo er durch seine phantasievolle Erfindungsgabe sich bestimmen ließ, mehr beiläufige Motive in seine musikalische Schilderung aufzunehmen, als der von ihm eigens zugelassenen Form der Ouvertüre zuträglich sein konnte, verstand er es doch immer wenigstens, die dramatische Einheit seiner Konzeption zu wahren, so daß man ihm die Erfindung einer neuen Gattung, der der „dramatischen Phantasie“, zusprechen kann, von welcher die Ouvertüre zu „Oberon“ eines der schönsten Erzeugnisse ist. Dieses Tonstück ist von sehr wichtigem Einfluß auf die Richtung der neueren Komponisten geworden; Weber hat damit einen Schritt getan, der bei dem wahrhaft dichterischen Schwunge seiner musikalischen Erfindung, wie wir dies sahen, nur einen glänzenden Erfolg erzielen konnte. Dennoch kann man nicht leugnen, daß die Selbständigkeit der rein musikalischen Produktion durch die Unterordnung unter einen dramatischen Gedanken leiden muß, sobald dieser Gedanke nicht nach einem großen, dem Geiste der Musik zuführenden, Zuge erfaßt wird, wogegen der Tonsetzer, wenn er die Einzelnheiten der Handlung selbst schildern will, sein dramatisches Thema nicht ausführen kann, ohne seine musikalische Arbeit zu zerbröckeln. Da ich hierauf zurückzukommen beabsichtige, begnüge ich mich für jetzt mit der Bemerkung, daß die zuletzt bezeichnete Manier notwendig zu einem Verfalle führte, und immer mehr der Klasse von Tonstücken sich zuneigte, welche mit dem Namen „Potpourri“ bezeichnet werden.

Die Geschichte dieses Potpourris beginnt, in einem gewissen Sinne, mit der Ouvertüre zur „Vestalin“ von Spontini: welche glänzenden und schönen Eigenschaften man diesem interessanten Tonstücke auch zuerkennen muß, so finden sich doch in ihm bereits die Spuren jener leichten und oberflächlichen Manier in der Ausführung der Ouvertüre, welche die vorherrschende der meisten Opernkomponisten unsrer Zeit geworden ist. Um den dramatischen Gang einer Oper im voraus zu zeichnen, handelte es sich nicht mehr darum, ein neues, künstlerisch in sich abgeschlossenes, musikalisch konzipiertes Gegenbild zu geben, sondern man

las hier und dort die einzelnen Effektstellen der Oper, weniger um ihrer Wichtigkeit, als ihrer Gefälligkeit willen, zusammen, und reihte sie in banaler Aufeinanderfolge sich Glied um Glied an. Dies war ein Arrangement, wie es nachträglich von Potpourrisabrikanten oft noch viel überraschender und effektvoller aus den Motiven derselben Oper verfertigt wurde. Sehr bewundert wird die Ouvertüre zu „Guillaume Tell" von Rossini, wie selbst auch die zu „Zampa" von Herold, offenbar, weil das Publikum hier sehr amüsiert wird, und wohl auch, namentlich in der ersteren, originelle Erfindung unleugbar sich bewährt: eine wahrhaft künstlerische Idee ist da aber nicht mehr vorhanden, und der Geschichte der Kunst gehören solche Erscheinungen nicht mehr an, wohl aber der der theatralischen Gefallsucht. —

Nachdem wir so auf die Entwicklung der Ouvertüre einen Überblick geworfen, und die glänzendsten Erzeugnisse dieser Gattung von Tonstücken uns zurückgerufen haben, verbleibt uns die Frage, welcher Art der Auffassung und Ausführung wir als der geeignetsten und somit richtigsten den Vorzug geben sollen. Wollen wir den Anschein der Exklusivität vermeiden, so ist hier auf eine sehr bestimmte Antwort nicht leicht. Zwei unerreichbare Meisterwerke liegen uns vor, welchen wir die gleiche Erhabenheit der Intention wie der Ausführung zuerkennen müssen, deren unmittelbare Konzeption und Behandlung dennoch vollständig verschieden sind. Ich meine die Ouvertüren zu „Don Juan" und zu „Leonore". In der ersteren ist der leitende Gedanke des Dramas in zwei Hauptzügen gegeben; ihre Erfindung, sowie ihre Bewegung, gehört ganz unverkennbar einzig dem Bereiche der Musik an. Eine leidenschaftliche Erregtheit des Übermutes steht im Konflikt mit einer furchtbar bedrohenden Übermacht, welcher jene zu unterliegen bestimmt scheint: hätte Mozart noch den schrecklichen Abschluß des dramatischen Süjets hinzugefügt, so fehlte dem Tonwerke nichts, um als ein vollständig Ganzes, als ein Drama für sich betrachtet zu werden; aber der Meister läßt den Ausgang des Kampfes nur ahnen: in dem wundervollen Übergange zur ersten Szene läßt er die feindlichen Elemente wie unter einem höheren Willen sich beugen, nur ein klagender Seufzer weht über die Kampfstätte dahin. So faßlich und klar der tragische Hauptgedanke der Oper sich in dieser Ouvertüre ausspricht, so findet sich in dem musikalischen Gewebe doch nicht eine

einzige Stelle, welche irgendwie in eine unmittelbare Beziehung zu dem Gange der Handlung zu bringen wäre; wir müßten denn die der Geisterszene entnommene Einleitung in diesem Sinne beachten wollen, welcher wir für diesen Fall jedoch umgekehrt erst am Ende der Ouvertüre zu begegnen haben sollten. Dagegen ist das eigentliche Hauptstück der Ouvertüre frei von jeder Reminiszenz der Oper, und, während den Zuhörer nur die rein musikalische Ausarbeitung der Themen fesselt, wohnt seine geistige Empfindung den Wechselfällen eines erbitterten Ringkampfes bei, den er wiederum doch nie als dramatische Handlung vor sich entwickelt zu sehen erwartet.

Gerade hierin liegt nun aber die gründliche Verschiedenheit dieser Ouvertüre von der zu „Leonore", weil wir bei Anhörung der letzteren uns der gewaltigen Angst nicht erwehren können, mit welcher wir dem Gange einer wirklich vor uns sich begebenden, ergreifenden Handlung zusehen. In diesem mächtigen Tonstücke hat Beethoven, wie zuvor gesagt, ein musikalisches Drama gegeben, ein, auf Veranlassung eines Theaterstücks geschaffenes, Drama für sich, nicht etwa nur die einfache Skizze des Hauptgedankens desselben, oder gar bloß eine vorbereitende Einleitung zur szenischen Aktion: allerdings aber ein Drama im idealsten Sinne. Das Verfahren des Meisters hierbei läßt uns, soweit wir es verfolgen können, erraten, welche tief innere Nötigung ihn für die Konzeption dieser riesenhaften Ouvertüre bestimmte: ihm handelte es sich darum, die *eine* erhabene Handlung, welche im dramatischen Süjet, um dieses auszufüllen, durch kleinliche Details geschwächt und aufgehalten wird, in ihre edle Einheit zusammenzudrängen, um dagegen ihre ideale neue Bewegung nur aus ihren innersten Antrieben genährt sich vorzuführen. Dies ist die Tat eines mächtig liebenden Herzens, welches, von einem erhabenen Entschlusse hingerissen, von der Sehnsucht erfaßt ist, als Engel des Heils in die Höhle des Todes hinabzusteigen. Der eine Gedanke durchdringt das ganze Werk: es ist die Freiheit, die ein Lichtengel jauchzend der leidenden Menschheit zuführt. Wir sind in einen finstern Kerker versetzt, kein Strahl des Tagesscheines dringt zu uns! das schreckliche Schweigen der Nacht unterbricht einzig das Stöhnen, das Seufzen der Seele, die aus ihren Tiefen nach Freiheit, Freiheit verlangt. Wie aus einer Spalte, durch welche das letzte Sonnenlicht zu dringen scheint, senkt sich

ein sehnsüchtiger Blick herab: es ist der Blick des Engels, dem die reine Luft göttlicher Freiheit zur Last wird, sobald er sie nicht mit euch, die ihr im tiefen Abgrunde eingeschlossen seid, atmen kann. Da faßt er einen begeisterten Entschluß, den Entschluß, alle Schranken niederzureißen, die euch vom Himmelslichte trennen: hoch und höher, und immer mächtiger schwillt die Seele von dem göttlichen Entschlusse; es ist die Heilssendung zur Erlösung der Welt. Doch dieser Engel ist nur ein liebendes Weib, seine Kraft die schwache des leidenden Menschen selbst: es kämpft mit den feindlichen Hemmnissen wie mit der eigenen Schwäche, und droht zu erliegen. Doch die übermenschliche Idee, wie sie die Seele immer neu durchleuchtet, verleiht endlich auch die übermenschliche Kraft: eine letzte äußerste, ungeheure Anstrengung, und die letzte Schranke fällt, der letzte Stein wird fortgewälzt: mit mächtigstem Strahlen dringt das Sonnenlicht in den Kerker: Freiheit! Freiheit! jauchzt die Erlöserin; Freiheit! göttliche Freiheit! ruft der Erlöste.

Dies ist die Leonoren-Ouvertüre, wie sie Beethoven dichtete. Hier ist alles von einem rastlosen dramatischen Fortschreiten belebt, von dem sehnsüchtigen Gedanken der Ausführung eines ungeheuren Entschlusses.

Doch dieses Werk ist durchaus einzig in seiner Art, und darf, wie wir dies schon erwähnten, nicht mehr eine Ouvertüre genannt werden, sobald wir unter dieser Benennung ein Tonstück verstehen, welches dazu bestimmt sein soll, vor dem Beginne eines Dramas, zur Vorbereitung auf den bloßen Charakter der Handlung, ausgeführt zu werden. Da wir andrerseits das musikalische Kunstwerk nicht im allgemeinen, sondern die wahre Bestimmung der Ouvertüre im besondern betrachten wollten, so kann diese zu „Leonore" nicht als Vorbild hingestellt werden, denn sie bietet, wie in allzu feuriger Vorausnahme, das ganze bereits in sich abgeschlossene Drama, woraus es sich ergeben muß, daß sie entweder vom Zuhörer nicht verstanden oder irrig aufgefaßt wird, sobald diesem nicht etwa die ganze Handlung schon zum voraus bekannt ist, oder aber, wird sie vollkommen verstanden, so schwächt sie unzweifelhaft den Genuß am darauffolgenden explizierten dramatischen Kunstwerke selbst.

Lassen wir daher dieses ungeheure Tonwerk beiseite, und kehren wir zu der Ouvertüre zu „Don Juan" zurück. Hier fanden

wir den Umriß des leitenden Gedankens des Dramas in rein musikalischer, nicht aber in dramatischer Gestaltung ausgeführt. Erklären wir ohne Anstand diese Art der Auffassung und Behandlung für solche Tonsätze als die geeignetste, und zwar vor allem schon aus dem Grunde, weil hierdurch der Musiker sich jeder Veranlassung entzieht, die Grenzen seiner besondern Kunst zu überschreiten, d. h. seine Freiheit zu opfern. Aber der Musiker erreicht auch hiermit am sichersten den allgemein künstlerischen Zweck der Ouvertüre, welche immer nur ein idealer Prolog sein, und als solcher uns einzig in die höhere Sphäre versetzen soll, in welcher wir uns auf das Drama vorbereiten. Hiermit soll aber keineswegs gesagt sein, daß die musikalisch konzipierte Idee des Dramas nicht zum allerbestimmtesten Ausdruck und Abschluß gebracht werden sollte; im Gegenteil soll die Ouvertüre als musikalisches Kunstwerk ein volles Ganzes bilden.

In diesem Sinne können wir für die Ouvertüre auf kein deutlicheres und schöneres Vorbild verweisen, als auf die zu „Iphigenia in Aulis" von Gluck, und versuchen wir es daher, an diesem Werke im besonderen das zu zeigen, was wir nach allem Erkannten für das beste Verfahren bei der Konzeption einer Ouvertüre ansehen müssen.

Wiederum, wie in der Ouvertüre zu „Don Juan", ist es hier der Kampf, oder mindestens die Entgegenstellung zweier sich feindlicher Elemente, was die Bewegung des Stückes hervorbringt. Die Handlung der „Iphigenia" selbst schließt diese beiden Elemente in sich. Das Heer der griechischen Helden ist in der Absicht einer großen gemeinschaftlichen Unternehmung versammelt: einzig von dem Gedanken der Ausführung desselben beseelt, verschwindet jedes menschliche Interesse vor diesem einzigen Interesse der ungeheuren Masse. Diesem stellt sich nun das eine besondere Interesse der Erhaltung eines menschlichen Lebens, die Rettung einer zarten Jungfrau entgegen. Mit welcher charakteristischen Deutlichkeit und Wahrheit hat nun Gluck diese beiden Gegensätze musikalisch gleichsam personifiziert! In welch' erhabenem Verhältnisse hat er diese beiden gemessen und sich in der Weise gegenübergestellt, daß einzig schon in dieser Entgegenstellung der Widerstreit, und demzufolge die Bewegung gegeben ist! Sogleich erkennt man an der ungeheuren Wucht des im Unisono ehern daher schreitenden Hauptmotivs die in einem

einzigen Interesse vereinigte Masse, während sofort in dem folgenden Thema das jenem entgegenstehende andre Interesse des leidenden zarten Individuums uns mitleidvoll stimmt. Das fortgesetzt durch diesen einzigen Kontrast sich bewegende Tonstück gibt uns unmittelbar die große Idee der griechischen Tragödie, indem es uns abwechselnd mit Schrecken und Mitleid erfüllt. So gelangen wir in die erhaben aufgeregte Stimmung, die uns auf ein Drama vorbereitet, dessen höchste Bedeutung sie uns im voraus enthüllt, und dadurch uns anleitet, die folgende Handlung selbst nach dieser Bedeutung zu verstehen.

Möge dieses herrliche Beispiel zukünftig als Regel für die Auffassung der Ouvertüre dienen, und zugleich für immer dartun, wie sehr eine großartige Einfachheit in der Wahl der musikalischen Motive es dem Musiker ermöglicht, das schnellste und deutlichste Verständnis seiner noch so ungewöhnlichen Intentionen hervorzurufen. Wie schwierig, ja wie unmöglich wäre selbst Gluck der gleiche Erfolg gewesen, hätte er zwischen die so sprechenden Hauptmotive seiner Ouvertüre, für die Bezeichnung dieses oder jenes Vorganges im Drama, noch allerhand Nebenmotive gestellt und verarbeitet, welche hier verschwunden wären, oder gar die Aufmerksamkeit des musikalischen Zuhörers abgelenkt und zerstreut hätten. Trotz dieser Einfachheit in der Anwendung der Mittel, um eine längere Bewegung zu unterhalten, ist dem beziehungsvollen Anteile des Dramas an der Entwicklung des musikalischen Hauptgedankens in der Ouvertüre immer noch ein weiter Spielraum unverwehrt. Allerdings kann es sich hierbei nicht um eine Bewegung handeln, wie sie nur die dramatische Aktion bietet, sondern nur um eine solche, wie sie im Wesen der Instrumentalmusik liegt. Zwei in einem Tonsatze zusammengestellte musikalische Themen lassen in ihrer Bewegung immer eine gewisse Neigung, ein Streben nach einer Kulmination erkennen; eine Konklusion erscheint zu unsrer Beruhigung dann unerläßlich, denn unsre Empfindung verlangt danach, für die eine oder die andre Stimmung sich gänzlich zu entscheiden. Da nun ein ähnlicher Kampf der Prinzipien dem Leben eines Dramas erst seine höhere Bedeutung gibt, so widerstrebt es den unverfälschtesten Wirkungsmitteln der Musik keineswegs, jenem ihr eigenen Widerstreite der Tonmotive einen der dramatischen Tendenz nicht minder ähnlichen Abschluß zu geben.

Von dem Gefühle hiervon bestimmt, verfuhren Cherubini, Beethoven und Weber bei der Konzeption ihrer meisten Ouvertüren; in derjenigen zum „Wasserträger" ist diese Krisis mit größter Bestimmtheit gegeben; die Ouvertüren zu „Fidelio", „Egmont", „Coriolan", sowie die zum „Freischütz" drücken die Entscheidung eines heftigen Kampfes klar und sicher aus. Der Punkt der Berührung mit dem dramatischen Süjet würde demnach in dem Charakter der beiden Hauptthemen, sowie in der Bewegung liegen, in welche diese die musikalische Ausarbeitung versetzt. Diese Ausarbeitung würde andrerseits aber immer der rein musikalischen Bedeutung der Themen entspringen müssen; nie dürfte sie sich auf den Gang der Ereignisse im Drama selbst beziehen, weil ein solches Verfahren in unbefriedigender Weise alsbald den einzig wirksamen Charakter eines Tonstücks aufheben würde.

Die höchste Aufgabe bestünde bei dieser Auffassung der Ouvertüre demnach darin, daß mit den eigentlichen Mitteln der selbständigen Musik die charakteristische Idee des Dramas wiedergegeben und zu einem Abschluß geführt würde, welcher der Lösung der Aufgabe des szenischen Spiels vorahnungsvoll entspräche. Hierfür wird der Tonsetzer sehr glücklich verfahren, wenn er den charakteristischen Motiven seiner Ouvertüre selbst gewisse melismische oder rhythmische Züge, welche in der dramatischen Handlung selbst von Bedeutung werden, einwebt; diese Bedeutung dürfte für die Handlung selbst aber darauf beruhen, daß sie hier nicht zufällig eingestreut seien, sondern mit entscheidender Wichtigkeit einträten und gewissermaßen als Merkmale zur Orientierung auf einem spezifischen Terrain menschlicher Handlungen schon der Ouvertüre ein individuelles Gepräge verleihen. Natürlich müssen diese Züge an sich rein musikalischer Natur sein, daher solche, welche aus der Klangwelt beziehungsvoll sich in das menschliche Leben erstrecken, wofür ich als vortreffliche Beispiele die Posaunenstöße der Priester in der „Zauberflöte", das Trompetensignal in „Leonore", und den Ruf des Zauberhornes in „Oberon" anführe. Diese in der Ouvertüre bereits verwendeten musikalischen Motive aus der Oper dienen hier, an der entscheidenden Stelle angewendet, als wirkliche Berührungspunkte der dramatischen mit der musikalischen Bewegung und vermitteln somit eine glückliche Individualisierung des Tonstücks;

welches immerhin doch berechnet ist, einem besonderen dramatischen Süjet als Stimmung gebende Einleitung vorauszugehen.

Stellen wir nun fest, daß die Ausarbeitung rein musikalischer Elemente in der Ouvertüre mit der dramatischen Idee so weit zusammenfallen soll, daß selbst der Abschluß der musikalischen Bewegung der Entscheidung der szenischen Handlung entspreche, so fragt es sich dann, ob die eigentliche Entwicklung des Dramas, oder die Wechselfälle im Schicksale der Hauptpersonen selbst einen unmittelbaren Einfluß auf die Konzeption der Ouvertüre, vor allem auf die Eigentümlichkeit des Schlusses derselben, ausüben dürfe. Gewiß möchten wir diesen Einfluß nur sehr bedingungsweise gestatten können; denn wir fanden, daß eine rein musikalische Konzeption sehr wohl die leitenden Grundgedanken des Dramas, nicht aber den individuellen Schicksalslauf einzelner Personen in sich fassen könne. In einem sehr bedeutenden Sinne verfährt der Tonsetzer als Philosoph, welcher nur die Idee der Erscheinungen erfaßt; ihm, wie in Wahrheit ebenfalls auch dem großen Dichter, liegt es somit nur an dem Sieg der Idee, wogegen der tragische Untergang des Helden, persönlich genommen, ihn nicht bekümmert. Von diesem Gesichtspunkte aus hält er sich die Verwickelungen der Einzelschicksale und der sie begleitenden Zufälle fern: er triumphiert, wenn der Held untergeht. Nirgends drückt sich diese erhabenste Auffassung schöner aus als in der Ouvertüre zu „Egmont“, dessen Schlußsatz die tragische Idee des Dramas zu ihrer höchsten Würde erhebt, und uns zugleich ein vollendetes Musikstück von hinreißender Gewalt gibt. Hiergegen kenne ich wieder nur eine Ausnahme von größter Prägnanz, welche der soeben festgestellten Ansicht gänzlich zu widersprechen scheint: dies ist die Ouvertüre zu „Coriolan“. Betrachten wir dieses gewaltige tragische Werk aber näher, so erklärt sich die verschiedenartige Auffassung des Süjets daraus, daß die tragische Idee hier gänzlich im persönlichen Schicksale des Helden liegt. Ein unversöhnlicher Stolz, eine alles überragende, überkräftige und übermütige Natur kann unsere Teilnahme, unser Mitleiden nur durch ihren Zusammenbruch erregen: diesen uns mit Bangen vorausfühlen, endlich mit Schrecken eintreten sehen zu lassen, war das unvergleichliche Werk des Meisters. Aber mit dieser Ouvertüre, wie nicht minder mit der zu „Leonore“ steht eben Beethoven einzig

und durchaus unnachahmbar da: die Belehrungen, die wir Schöpfungen von solch' hoher Originalität zu entnehmen vermögen, können für uns nur dann fruchtbringend werden, wenn wir sie mit den von andern großen Meistern uns hinterlassenen Lehren verbinden. In dem Dreigestirn Gluck, Mozart und Beethoven besitzen wir den Leitstern, dessen reines Licht uns stets auch auf den verwirrendsten Pfaden der Kunst richtig leuchten wird; wer nur einen von ihnen sich aber zum ausschließlichen Leitstern erwählen wollte, würde gewiß in die Irre geraten, aus der nur Einer je siegreich hervorging, nämlich jener eine, Unnachahmliche.

Der Freischütz in Paris.

(1841.)

1.

„Der Freischütz".

An das Pariser Publikum.

Inmitten jener böhmischen Wälder, so alt wie die Welt, liegt die „Wolfsschlucht", von welcher die Sage sich bis zu dem dreißigjährigen Kriege, der die letzten Spuren deutscher Herrlichkeit zertrümmerte, lebendig erhielt, nun aber, wie so vieles ahnungsvolle Gedenken, im Volke erstarb. Schon damals kannten die meisten die geheimnisvolle Schlucht nur vom Hörensagen: es hieß nämlich, dieser oder jener Jäger sei einmal durch wilde, unwegsame Waldeseinöden, auf unbekannten Pfaden und in unbestimmbarer Richtung irrend, ohne zu wissen wie, an den Saum der Wolfsschlucht geraten. Dieser erzählte dann grauenvolle Dinge, die er dort hinabblickend gewahrt, vor denen sich der Zuhörer bekreuzte und dem Heiligen zum Schutze gegen Verirrung in jene Gegend empfahl. Schon beim Herannahen hatte der Jäger ein seltsames Geräusch vernommen; dumpfes Ächzen und Stöhnen durchwehte, bei voller Windstille, das breite Geäst der alten Tannen, welche von selbst ihre schwarzen Häupter hin und her bewegten. Am Saume angelangt, blickte er dann in einen Abgrund, auf dessen Tiefe sein Auge nicht dringen konnte: Felsen-

riffe ragten da empor in der Gestalt menschlicher Glieder und scheußlich verzerrter Gesichter; daneben Haufen schwarzer Steine von der Form riesiger Kröten und Eidechsen; in größerer Tiefe schienen diese Steine lebendig; sie bewegten sich, krochen und rollten in schweren, wüsten Massen dahin; der Boden unter ihnen war aber nicht mehr zu unterscheiden. Nur fahle Nebel stiegen unaufhörlich von dort herauf und verbreiteten Pestgestank, hie und da zerteilten sich diese, und entfalteten sich in breiten Streifen, welche die Form menschlicher Wesen mit krampfhaft verzerrten Gesichtszügen annahmen. Inmitten aller dieser Gräuel saß auf einem faulen Baumstamm eine ungeheure Eule, in der Tagesruhe erstarrt; ihr gegenüber ein dunkles Felsentor, dessen Eingang zwei aus Schlange, Kröte und Eidechse grauenhaft gebildete Ungeheuer bewachten. Diese, wie alles von scheinbarem Leben beseelte, was der Abgrund barg, lagen wie im Todesschlafe, und was sich zu bewegen schien, dünkte nur die Bewegung des tief Träumenden; so daß es schrecklich dem Jäger ahnte, wie all' dies Gezücht wohl erst um Mitternacht sich beleben möchte.

Aber mehr noch als das, was er sah, erfüllte ihn, was er hörte, mit Grausen. Ein Sturmwind, der nichts bewegte, und dessen Wehen er selbst nicht fühlte, heulte über die Schlucht dahin, hielt plötzlich, wie sich selbst belauschend, inne, um in verstärkter Wut wieder loszubrechen. Gräßliche Klagerufe drangen dann von unten herauf: dann entschwebte dem Schlunde der Tiefe ein Schwarm unzähliger Raubvögel, erhob sich wie eine schwarze Decke über die Schlucht, und senkte sich so wieder in die Nacht zurück. Ihr Gekreisch klang dem Jäger wie das Stöhnen Verdammter und zerriß sein Herz mit nie empfundenem Schmerz: nie hatte er diesen Schrei gehört, gegen den das Gekrächze des Raben ihm Nachtigallengesang dünkte. Und nun wieder — schwieg alles: jede Bewegung erstarrte; nur im tiefen Grunde schien es schwer zu kriechen, und die Eule schlug wie im Traume einmal mit den Flügeln. —

Der unerschrockenste, mit dem nächtlichen Waldesgrausen wohlbekannte Jäger floh, von unsäglicher Angst getrieben, wie ein scheues Reh davon, und ohne der Pfade zu achten, rannte er auf das Geratewohl dem ersten Weiler, der ersten Hütte zu, um nur einem menschlichen Wesen zu begegenen, dem er das grausenhaft Erlebte erzählen konnte, das in Worte zu fassen ihm

doch nie gelingen wollte. Wie vor dieser Erinnerung sich bewahren? —

Glücklich der Jüngling, der im Herzen eine fromme, treue Liebe trägt: sie allein mag jenes Grauen, dem er sich verfallen dünkt, verscheuchen! Ist nicht die Geliebte sein Schutzgeist, der Gnadenengel, der ihm überall folgt, in ihm strahlt, und über sein inneres Leben den Frieden und die Heiterkeit verbreitet? Seitdem er liebt, ist er nicht mehr der rauhe, unerbittliche Jäger, der beim Abschlachten des Wildes sich am Blute berauschte; sein Mädchen hat ihn das Göttliche der Schöpfung zu erkennen und die geheimnisvoll aus der Waldstille zu ihm redenden Stimmen zu vernehmen gelehrt. Jetzt fühlt er sich oft vom Mitleid ergriffen, wenn leicht und zierlich das Reh durch die Gebüsche hüpft; dann erfüllt er mit widerwilligem Zagen seine Berufspflicht, und er kann weinen, wenn er die Träne im Auge des gemordeten edlen Wildes zu seinen Füßen gewahrt.

Und doch muß er das rauhe Waidwerk lieben; denn seiner Geschicklichkeit als Jäger und Tüchtigkeit als Schütze verdankt er es, um die Hand seiner Geliebten werben zu dürfen. Die Tochter des Försters kann nur dem Nachfolger im Amte des Vaters angehören: um sich die Erbförsterei zu erwerben, muß ihm aber am Hochzeitstage der „Probeschuß" glücken; erweist er sich da nicht als sicher treffender Schütze, verfehlt er das Ziel, so verlor er mit der Försterei die Braut. Nun hat er sich zu stählen: hart und fest muß ihm das Herz stehen, soll ihm der Blick nicht schwanken, die Hand nicht beben. — Doch je näher die Zeit der Entscheidung heranrückt, um so feindseliger scheint ihm das Glück zu werden. Bis dahin der geschickteste Schütze, geschieht es ihm jetzt, daß er tagelang die Wälder durchstreift, ohne die mindeste Beute heimbringen zu können. Welcher Unstern verfolgt ihn? Wäre es das Mitleid mit dem ihm so zutraulich gewordenen Wilde des Waldes, das ihm Auge und Hand schwächte, warum schießt er dann fehl, wenn er auf einen jener Raubvögel zielt, für die er in keiner Weise Mitgefühl hat? Warum gar verfehlt er das Ziel beim Scheibenschießen, wenn es gilt, der Geliebten ein gewonnenes Band heimzubringen, um ihr die bange Sorge zu verscheuchen? Der alte Förster schüttelt den Kopf; die Besorgnis der Braut wächst mit jedem Tage: unser Jäger schleicht durch die Wälder, finsteren Gedanken preis-

gegeben. Er sinnt seinem Mißgeschicke nach und will es ergründen. Dann dämmert in ihm die Erinnerung an den Tag auf, wo sein Verhängnis ihn an den Saum der Wolfsschlucht führte: das stöhnende Ächzen in den Tannenzweigen, das scheußliche Gekrächze des nächtigen Vogelschwarmes will ihm von neuem die Sinne verwirren. Er glaubt sich einer höllischen Macht verfallen, die, eifersüchtig auf sein Glück, ihm sein Verderben geschworen. Und alles, was er vom „wilden Jäger" und seiner Jagd gehört, kommt ihm nun in den Sinn. Dies war ein höllisches Durcheinander von Jägern, Pferden, Hunden und Hirschen, das in ungesegneter Zeit um Mitternacht über die Wälder dahinzog. Wehe dem, der sich auf dem Wege fand! Das menschliche Herz war zu schwach, dem Eindrucke dieses Getöses von Waffengeklirr, schrecklichem Waidgebrüll, Hörnerrufen, Hundegebell und Pferdegewieher zu widerstehen: wer der wilden Jagd begegnet war, starb fast immer kurze Zeit darauf. Der junge Jäger entsann sich auch von dem Anführer der luftigen Meute gehört zu haben: ein zur Hölle verdammter gottloser Jagdfürst, der nun als böser Geist „Samiel" darauf auszieht, unter getreuen Jägern für seine nächtlichen Fahrten anzuwerben. Zwar verlacht sein Jagdgeselle, wenn unser Jüngling hierüber mit ihm verkehrt, die Sage vom wilden Jäger als eine Alfanzerei: doch gerade dieser wilde, tückische Bursch ist es, der ihm selbst ein ahnungsvolles Grauen erweckt. In der Tat ist dieser schon von Samiel geworben: er weiß von geheimen Mitteln, von magischen Einwirkungen, Dank deren man seines Schusses gewiß werden könne. Dieser sagte ihm, wenn man um eine gewisse Stunde an einem bestimmten Orte sich einstelle, könne man durch leicht vorgenommene Beschwörungen Geister bannen und sich dienstpflichtig machen; wolle er ihm hierbei folgen, so verspräche er ihm Kugeln zu verschaffen, die das fernste Ziel ganz nach Willen träfen: dies wären „Freikugeln" und wer sie gebrauche, sei ein „Freischütz".

Starr verwundert hatte der Jüngling gelauscht. Sollte er nicht an die Einwirkung unsichtbarer Geister glauben, wenn er bedachte, wie er, früher der beste Schütze, seiner Büchse, die bis dahin nie seinem Augenziele versagt hatte, jetzt nicht mehr vertrauen durfte? Schon ist der Friede seiner Seele getrübt; in ihm schwanken Glauben und Hoffen. Der Tag der Entscheidung

naht; sein Schicksal, sonst in seiner Hand, ist feindlichen Mächten anheimgefallen: sie muß er mit ihren eigenen Waffen besiegen. Er ist entschlossen: wo soll er sich zum Kugelgießen einstellen? In der Wolfsschlucht. — In der Wolfsschlucht? — um Mitternacht? — Die Haare sträuben sich ihm; denn nun begreift er alles. Er weiß aber auch, daß ihm kein Ausweg mehr bleibt: die Hölle hat ihn doch gewonnen, gewinnt er morgen nicht die Braut: ihr entsagen? Unmöglich! Nur sein Mut kann ihn retten, und — Mut hat er. So sagt er zu. — Noch einmal kehrt er am späten Abend im Försterhause ein: bleich, mit düsterem Glanz im Auge, tritt er zur Geliebten. Der Anblick des frommen, reinen Mädchens beruhigt ihn heute nicht mehr; ihr Gottvertrauen weht ihn wie Hohn an: wer hilft ihm, die Braut zu gewinnen? Sanft zittert das Laub um das einsame Haus; die Gespielin sucht das bekümmerte Paar zu erheitern: er starrt wild brütend in die Nacht hinaus. Die Geliebte umschlingt ihn; ihr zartes Flüstern wird ihm von dem grausigen Ächzen in jenen schwarzen Tannen übertäubt, das er immer wieder vernimmt, das ihn wie mit der Stimme der Todesangst im eigenen Herzen zu sich ruft. Da reißt er sich aus den Armen der furchtbar bangenden Braut: sie zu besitzen, ist er bereit, das Heil seiner Seele daran zu wagen. — So stürmt er hinaus: mit wunderbarer Sicherheit hält er die ungekannte Richtung ein; ihm scheint sich der Pfad zu erhellen, der ihn dahin führt, an die Schlucht des Grausens, wo sein Gefährte schon das finstere Werk vorbereitet hat. Vergebens erscheint ihm der warnende Geist seiner Mutter; das Bild der Braut, die er morgen verlieren muß, wenn er jetzt schwankt, treibt ihn vorwärts; er steigt in die Schlucht hinab und tritt in den Kreis des Höllenbeschwörers. Und die Hölle gehorcht: was dem Jünglinge damals ahnte, als er der Schlucht am Tage nahte, jetzt erfüllt es sich um Mitternacht. Alles erwacht aus dem Todesschlafe! Alles belebt sich, wirbelt und reckt sich; das Geheul wird zum Gebrüll, das Stöhnen zum Tosen; tausend Fratzen umgrinsen den Zauberkreis. Hier heißt es: nicht weichen, sonst sind wir verloren! Da braust die wilde Jagd über seinem Haupte dahin: ihm schwinden die Sinne; bewußtlos stürzt er zu Boden. Wie er wieder erwachte? —

In dieser Nacht wurden sieben Freikugeln gegossen: sechs von ihnen treffen unfehlbar jedes beliebige Ziel; die siebente aber

gehört dem, der jene sechs segnete, und diese nun lenken wird, wie ihm beliebt. Die beiden Schützen teilen: drei dem Kugelgießer, vier dem Brautwerber. Der Fürst ist zur Anordnung des Probeschusses eingetroffen: im Wetteifer um seine Gunst vergeuden die Freischützen beim vorausgehenden Lustjagen ihre Kugeln; es ist die siebente, welche der Bräutigam, der nun stets wieder fehlt, sich zum entscheidenden letzten Schusse aufhebt. Für diesen wird ihm eine, gerade aufflatternde Taube als Ziel angewiesen: er drückt ab, und seine Geliebte, die soeben, von den Brautjungfern geleitet, durch die Gebüsche sich zudrängt, liegt getroffen in ihrem Blute. Samiel hatte sich bezahlt gemacht: wird er den jungen Jäger für seine wilde Jagd erworben haben, den jetzt die Nacht des Wahnsinns umfaßt? —

So die Sage vom „Freischützen“. Sie scheint das Gedicht jener böhmischen Wälder selbst zu sein, deren düster feierlicher Anblick uns sofort begreifen läßt, daß der vereinzelt hier lebende Mensch sich einer dämonischen Naturmacht, wenn nicht verfallen, doch unlösbar unterworfen glaubte. Und hierin liegt gerade der spezifisch deutsche Charakter dieser und ähnlicher Sagen begründet: dieser ist von der umgebenden Natur so stark vorgezeichnet, daß ihr die Bildung der dämonischen Vorstellung zuzuschreiben ist, welche bei andern, von dem gleichen Natureinfluß losgelösten Völkern, mehr der Beschaffenheit der Gesellschaft und der sie beherrschenden religiösen, gewissermaßen metaphysischen Ansichten entspringt. Wenngleich grauenhaft, gestaltet sich diese Vorstellung hier nicht eigentlich grausam: die Wehmut bricht durch den Schauer hindurch, und die Klage über das verlorene Paradies des Naturlebens weiß den Schrecken über die Rache der verlassenen Mutter zu mildern. Dies ist eben deutsche Art. Überall sonst sehen wir den Teufel unter die Menschen sich begeben, Hexen und Zauberer von sich besessen machen, sie dann willkürlich dem Scheiterhaufen preisgeben oder vom Tode retten; selbst als Familienvater sehen wir ihn erscheinen, und mit bedenklicher Zärtlichkeit seinen Sohn beschützen. Doch selbst der roheste Bauer glaubt dem heutzutage nicht mehr, weil diese Begebenheiten zu platt in das konventionelle Leben gesetzt sind, in welchem sie doch ganz gewiß nicht mehr vorkommen: hingegen ist glücklicherweise der geheimnisvolle Verkehr des menschlichen Herzens mit der es umgebenden eigenartigen Natur noch nicht

aufgehoben; denn in ihrem beredten Schweigen spricht diese heute noch zu jenem ganz so wie vor tausend Jahren, und das, was es ihm in altersgrauer Zeit erzählte, versteht er heute noch so gut wie damals. Und so wird diese Natursage das ewig unerschöpfliche Element des Dichters für den Verkehr mit seinem Volke.

Einzig aber aus diesem Volke, welches die Sage des „Freischützen" erfand und noch heute von ihr sich angezogen fühlt, konnte ein geistvoller Tondichter darauf verfallen, auf einer ihr entnommenen dramatischen Grundlage ein großes musikalisches Werk auszuführen. Verstand er den Grundton des ihm vorgelegten populären Gedichtes richtig, und fühlte er sich mächtig, das hier durch eine charakteristische Handlung Angedeutete durch seine Töne in das volle mystische Leben zu rufen, so wußte er auch, daß er von den geheimnisvollen Klängen seiner Ouvertüre an bis zu der urkindlichen Weise des „Jungfernkranzes" von seinem Volke wiederum durchaus verstanden werden würde. Und in der Tat, indem er die heimische alte Volkssage verherrlichte, sicherte sich der Künstler einen beispiellosen Erfolg. In der Bewunderung der Klänge dieser reinen und tiefen Elegie vereinigten sich seine Landsleute vom Norden und vom Süden, von dem Anhänger der „Kritik der reinen Vernunft" Kants, bis zu den Lesern des Wiener „Modejournals". Es lallte der Berliner Philosoph: „Wir winden dir den Jungfernkranz"; der Polizeidirektor wiederholte mit Begeisterung: „Durch die Wälder, durch die Auen"; während der Hoflakay mit heiserer Stimme: „Was gleicht wohl auf Erden" sang; und ich entsinne mich als Kind auf einen recht diabolischen Ausdruck in Gebärde und Stimme für den gehörigen rauhen Vortrag des „Hier im ird'schen Jammertal" studiert zu haben. Der österreichische Grenadier marschierte nach dem Jägerchor, Fürst Metternich tanzte nach dem Ländler der böhmischen Bauern, und die Jenaer Studenten sangen ihren Professoren den Spottchor vor. Die verschiedensten Richtungen des politischen Lebens traten hier in einen gemeinsamen Punkt zusammen: von einem Ende Deutschlands zum andern wurde der „Freischütz" gehört, gesungen, getanzt.

Und auch ihr, Spaziergänger im Boulogner Wäldchen, ihr habt euch die Klänge des „Freischützen" geträllert: die Leierkästen ließen in den Straßen den Jägerchor ertönen; die komische Oper hat den Jungfernkranz nicht verschmäht, und die entzückende Arie:

„Wie nahte mir der Schlummer?“ hat wiederholentlich die Zuhörerschaft eurer Salons bezaubert. — Aber, versteht ihr wohl, was ihr singt? — Ich bezweifle es sehr. Worauf sich mein Zweifel gründet, ist aber schwer zu sagen, gewiß nicht minder schwer, als diese euch so fremdartige deutsche Natur zu erklären, aus welcher jene Klänge hervorgingen, und fast würde ich glauben, wieder beim „Walde“ anfangen zu müssen, den ihr aber eben nicht kennt. Das „Bois“ ist etwas ganz anderes, fast ebenso verschieden, wie eure „Rêverie“ von unsrer Empfindsamkeit. Wir sind wirklich ein sonderbares Volk: „Durch die Wälder, durch die Auen“ rührt uns zu Tränen, während wir trockenen Auges statt auf ein gemeinsames Vaterland auf vierunddreißig Fürstentümer um uns blicken. Die ihr eigentlich nur in Begeisterung geratet, wenn es „la France“ gilt, euch muß dies gewiß eine rechte Schwäche dünken; aber gerade diese Schwäche müßtet ihr teilen, wenn ihr das „Durch die Wälder, durch die Auen“ recht verstehen wolltet; denn es ist ganz dieselbe Schwäche, der ihr diese wundervolle Partitur des „Freischütz“ verdankt, welche ihr nun ganz genau euch vorführen lassen wollt, gewiß in der Absicht, ihn so kennen zu lernen, wie ihr ihn eben doch unmöglich kennen lernen könntet. Ihr wollt dazu Paris und seine Gewohnheiten nicht um eines Haares Breite verlassen: dorthin soll er kommen, und sich euch vorstellen; ihr ermutigt ihn dabei, sich recht ungeniert zu benehmen, ganz wie zu Hause zu tun; denn ihr wollt ihn wirklich hören und sehen, wie er ist, nicht mehr im Kostüme des „Robin des bois“, sondern ehrlich und treuherzig, etwa wie den „Postillon von Lonjumeau“. So sagt ihr. Aber dies alles soll in der „Académie royale de musique“ vorgehen, und dieses würdevolle Institut hat Satzungen, welche dem armen Freischützen die Ungeniertheit sehr erschweren müssen. Da steht geschrieben: du sollst tanzen! Das tut er nicht; denn er ist viel zu schwermütig und läßt die Bauern mit ihren Mädeln für sich in die Schenke walzen. Dann heißt es: du sollst nicht sprechen, sondern Rezitativ singen: da ist aber ein Dialog von allervollständigster Naivetät. Alles gut: aber vom Ballettanzen und Rezitativsingen könnt ihr ihn nicht frei machen, denn er soll sich ja eben in der „großen Oper“ präsentieren. — Es gäbe wohl ein einfaches Mittel, der Verlegenheit zu entgehen, und dieses wäre: dem herrlichen Werk zu Liebe einmal eine

Ausnahme zu gestatten, aber ihr werdet dieses Mittel nicht anweneden, denn ihr seid nur dann frei, wenn ihr es sein wollt; und hier wollt ihr es leider nicht sein. Ihr habt von der „Wolfsschlucht" und einem Teufel „Samiel" gehört, und sogleich sind euch die Maschinerien der großen Oper in den Sinn gekommen: das übrige ist euch nichts. Ihr brauchtet Ballett und Rezitativ, und ihr habt den eigentümlichsten eurer Komponisten auserkoren, die Musik dazu zu machen. Daß ihr gerade diesen wähltet, ehrt euch, und es beweist, daß ihr unser Meisterwerk zu schätzen wißt. Ich kenne keinen einzigen der jetzt lebenden französischen Tonsetzer, welcher so gut als der Autor der „Symphonie fantastique" die Partitur des „Freischütz" verstünde, und so befähigt wäre, wie er, sie, wenn dies nötig, zu ergänzen. Er ist ein genialer Mann, und keiner erkennt wohl besser, als ich, die unwiderstehliche Kraft seines poetischen Schwunges; er besitzt eine gewissenhafte Überzeugung, die ihn einzig der gebieterischen Eingebung seines Talentes folgen läßt, und es offenbart sich in jeder seiner Symphonien die innere Notwendigkeit, welcher der Autor sich nicht entziehen konnte. — Aber gerade in Anbetracht der eminenten Befähigung des Herrn Berlioz lege ich ihm vertrauensvoll meine Bemerkungen über seine Arbeit vor.

Die Partitur des „Freischütz" ist ein vollkommenes, sowohl dem Gedanken als der Form nach, in allen seinen Teilen wohl gegliedertes Ganzes. Das Mindeste davon auslassen, heißt das nicht das Werk des Meisters verstümmeln oder entstellen? Handelt es sich hier etwa darum, eine in der Kindheit der Kunst entstandene Partitur den Bedürfnissen unsrer Zeit entsprechend herzurichten, und ein Werk umzuschaffen, das sein erster Autor aus Unkenntnis der technischen Mittel, über welche wir heutzutage verfügen, nicht genügend entwickelt hätte? Ein jeder weiß, daß hiervon nicht die Rede sein kann; und mit Entrüstung würde Herr Berlioz einen Vorschlag dieser Art zurückweisen. Nein, es handelt sich darum, ein vollendetes, eigentümliches Werk in Einklang mit äußeren, ihm fremdartigen Anforderungen zu bringen. Und wie? Eine durch zwanzigjährige Erfolge geweihte Partitur, zugunsten welcher die königliche Akademie der Musik von ihren sonst so strengen Gesetzen, welche fremde Werke von ihrem Repertoire ausschließen, diesmal abweichen will, um an einem der glänzendsten Triumphe, die je ein Stück auf irgend

welchem Theater gefeiert, ihrerseits auch teilzunehmen, eine solche Partitur könnte gewisse Regeln des Herkommens und der Routine nicht bezwingen? Und man dürfte nicht verlangen, daß sie in ihrer ursprünglichen, einen so wesentlichen Teil ihrer Eigentümlichkeit ausmachenden Form erscheine? So heißt aber doch das Opfer, das man fordert? Oder glaubt ihr, daß ich mich täusche? Meint ihr, daß die nachträglich von euch hinzugefügten Ballette und Rezitative die Physiognomie des Weberschen Werkes nicht entstellen werden? Wenn ihr einen naiven, oft witzig heitern Dialog durch ein Rezitativ ersetzt, welches im Munde der Sänger stets schleppend wird, glaubt ihr nicht, daß ihr den Charakter von freimütiger Herzlichkeit verwischen werdet, der die Szenen der böhmischen Bauern beseelt? Müssen nicht notwendigerweise die traulichen Plaudereien der beiden Mädchen im einsamen Forsthause ihre Frische und Wahrhaftigkeit einbüßen? Und, so glücklich auch diese Rezitative erfunden sein können, so kunstvoll sie mit der allgemeinen Färbung des Werkes harmonieren dürften, sie werden nichtsdestoweniger die Symmetrie desselben zerstören. Es ist offenbar, daß der deutsche Komponist beständig den Dialog berücksichtigt hat: die Gesangstücke sind wenig umfangreich: diese müssen durch die hinzuzufügenden riesigen Rezitative vollständig erdrückt werden, notwendig an Sinn, und folglich an Wirkung verlieren.

In diesem Drama, wo das Lied einen tiefen Sinn und so wichtige Bedeutung hat, werdet ihr keines jener rauschenden Ensemblestücke, jener betäubenden Finales, an welche euch eure großen Opern gewöhnt haben, finden. In der „Stummen", in den „Hugenotten", in der „Jüdin", ist es notwendig, daß die Zwischensätze der Stücke, der bedeutenden Dimensionen der letzteren wegen, durch Rezitative ausgefüllt seien; hier würde der Dialog kleinlich, albern und durchaus einer Parodie ähnlich erscheinen. Wie seltsam wäre es in der Tat, wenn plötzlich, zwischen dem großen Duett und dem Finale des zweiten Aktes der „Stummen", Masaniello zu reden begänne; und wenn, nach dem Ensemblestücke des vierten Aktes der „Hugenotten", Raoul und Valentine durch einen Dialog, und wäre er auch von noch so gewählter Diktion, sich zu dem folgenden großen Duett vorbereiteten! Gewiß; und mit Recht würde euch dies verletzen. Nun, was für diese Opern von großer Ausdehnung eine ästhetische

Notwendigkeit ist, müßte aus dem entgegengesetzten Grunde für den „Freischütz", dessen Gesangstücke von weit geringerem Umfange sind, durchaus verderblich werden. Hierbei sehe ich voraus, daß, wo immer die durch Dialog gegebenen Situationen den dramatischen Akzent erfordern, Herr Berlioz seiner reichen Phantasie den Zügel schießen lassen wird; ich ahne den Ausdruck düsterer Energie, den er der Szene geben wird, in welcher Kaspar seinen jungen Freund mit seinen dämonischen Schlingen zu umstricken sucht, indem er ihn drängt, die Freikugel zu versuchen, und, um ihn für das Banner der Hölle anzuwerben, die furchtbaren Fragen an ihn richtet: „Feiger! Glaubst du, diese Schuld laste nicht schon auf dir? Glaubst du, dieser Adler sei dir geschenkt?" Ich bin dessen sicher, daß bei dieser Stelle tobender Beifall die prächtigen Einfälle des Herrn Berlioz belohnen wird; nicht minder überzeugt bin ich aber auch, daß nach diesem Rezitative Kaspars drastisch kurze Arie am Schlusse dieses Aktes als ein nicht sonderlich zu beachtendes Musikstück vorübergehen wird.

So werdet ihr etwas durchaus Neues, wenn ihr wollt, Wunderbares haben; und wir, die wir den „Freischützen" kennen und zu seinem Verständnisse keiner ergänzenden Rezitative bedürfen, wir werden mit Vergnügen die Werke des Herrn Berlioz um eine neue Schöpfung bereichert sehen, bezweifeln aber, daß man hiermit euch unsern „Freischütz" verstehen lehrte. Ihr werdet euch an einer abwechselnd anmutigen und dämonischen Musik ergötzen, die euren Ohren zusagen, oder auch euch schaurig ergreifen wird; ihr werdet in bewunderungswürdiger Vollkommenheit Lieder vorgetragen hören, die man euch bis dahin nur mittelmäßig vorsang; eine schöne dramatische Deklamation wird euch korrekt von einem Gesangstück zum andern geleiten; und doch werdet ihr mit Verdruß die Abwesenheit vieler Dinge empfinden, die ihr nun einmal gewöhnt seid, und die ihr schwerlich entbehren möchtet. Die Zubereitung, mit welcher man Webers Werk umgeben haben wird, kann und muß einzig in euch das Bedürfnis neuer Sinneserregungen wach rufen, und zwar eben dasjenige Bedürfnis, welchem die mit jener Zubereitung gewöhnlich euch vorgeführten Werke richtig entsprechen; allein eure Erwartung wird sich getäuscht finden, denn gerade dieses Werk wurde in ganz andrer Absicht, und keineswegs, um den An-

forderungen der königlichen Akademie der Musik zu genügen, von seinem Autor geschaffen. Da, wo auf unsren Bühnen fünf Musikanten vor einer Wirtshaustüre Fidel und Horn zur Hand nehmen, und einige tüchtige Burschen ihre drallen Mädel im Kreise herumdrehen, da werdet ihr plötzlich die choreographischen Berühmtheiten des Tages vor euch sich entfalten sehen; da erblickt ihr den lächelnden Entrechatschläger, der gestern noch in seinem schönen goldfarbigen Gewande einherstolzierte, die eleganten Sylphiden eine nach der andern in seinen Armen empfangen; vergebens werden diese letzteren ihr Möglichstes tun, um euch böhmische Bauerntänze zu zeigen; ihr werdet beständig die Pirouetten und kunstvollen Sprünge vermissen: jedoch werden sie noch genügend der Art vorbringen, um euch durch die Erinnerung in die gewöhnliche Sphäre eurer Genüsse zu versetzen; sie werden euch die glänzenden Werke eurer berühmten Autoren zurückrufen, an denen ihr euch so oft berauschet, und zum mindesten werdet ihr ein Stück wie „Guillaume Tell" zu sehen verlangen, wo doch auch Jäger, Hirten und andre, dem Landleben zugehörige schöne Dinge vorkommen. Nach diesen Tänzen werdet ihr aber von allem dem nichts sehen noch hören: in dem ersten Aufzuge habt ihr im ganzen die Arie: „Durch die Wälder, durch die Auen", ein Trinklied von zwanzig Takten, und an der Stelle eines rauschenden Finales die sonderbare musikalische Expektoration eines höllischen Bösewichtes, die ihr unmöglich als eine Arie dahinnehmen werdet. Doch irre ich mich: ihr werdet ganze rezitativische Szenen von so drastischer musikalischer Originalität haben, wie deren, ich bin davon im Voraus überzeugt, wenige geschaffen worden sind; denn ich weiß, wie die geniale Erfindungskraft eures bedeutendsten Instrumentalkomponisten sich angeregt fühlen wird, dem Meistermerke, das er verehrt und bewundert, nur schöne und großartige Einfälle beizufügen: und gerade deshalb — werdet ihr den „Freischütz" nicht kennen lernen, und — wer weiß? — wird vielleicht gar das, was ihr davon hört, in euch den Wunsch ertöten, in seiner naiven primitiven Gestalt ihn überhaupt kennen zu lernen.

Wenn er aber wirklich in seiner Reinheit und Einfalt vor euch erschiene, wenn, anstatt der komplizierten, gespreizten Tänze, die auf eurer Bühne den schlichten Brautzug begleiten werden, ihr nur das kleine, vom Berliner Philosophen, wie ich erzählte,

nachgelallte Liedchen vernähmet, und wenn, statt der prächtigen Rezitative, ihr nur den einfachen Dialog zu hören bekämet, den alle deutschen Studenten auswendig wissen, würdet ihr dann ein wirkliches Verständnis des „Freischütz" fassen? Würde er bei euch den einstimmigen Beifallsjubel erregen, welchen die „Stumme von Portici" bei uns hervorrief? Ach! ich bezweifle es sehr; und vielleicht ist der gleiche Zweifel wie eine finstere Wolke durch seinen Geist gezogen, als der Direktor eurer großen Oper Herrn Berlioz beauftragte, den „Freischütz" mit Ballett und Rezitativen zu versehen. Es ist ein großes Glück, daß gerade Herr Berlioz mit dieser Aufgabe betraut wurde; gewiß hätte, aus Pietät gegen das Werk und seinen Meister, kein deutscher Komponist es gewagt, einen solchen Auftrag zu übernehemen, und in Frankreich steht Herr Berlioz einzig auf der Höhe eines solchen Versuches. Wir haben nun wenigstens die Gewißheit, daß, bis zu der anscheinend geringfügigsten Note, alles respektiert, nichts gestrichen, und genau nur soviel hinzugefügt werden wird, als nötig ist, um den Anforderungen der Gesetze der „großen Oper" zu genügen, Gesetze, die ihr nun einmal durchaus nicht übergehen zu dürfen glaubt. Und dies ist es gerade, was mir so düstere Ahnungen im bezug auf unsern geliebten „Freischütz" eingibt. Ach! Wolltet und könntet ihr unsern wahren „Freischütz" hören und sehen, vielleicht empfändet ihr dann das, was jetzt mich als trübe Besorgnis erfüllt, eurerseits als eine freundliche Ahnung von dem besonderen Wesen des innig beschaulichen Geisteslebens, welches der deutschen Nation wie ein Erbmahl eingeboren ist; ihr würdet euch mit dem stillen Hange befreunden, der den Deutschen aus seinem, fremden Einwirkungen übel und ungeschickt nachgebildeten großstädtischen Wesen, zur Natur hinzieht, in die Waldeinsamkeit lockt, um dort jene wunderbaren Urempfindungen sich immer wieder neu zu erwecken, für die selbst eure Sprache keine Worte hat, die aber jene geheimnisvoll lauten Töne unseres Weber ebenso deutlich kundgeben, als — eure prächtigen Dekorationen und narkotischen Opernkünste sie euch — leider! — notwendig wieder verwischen und unkenntlich machen müssen. Und doch! Versucht es, durch diese sonderbare Dunstatmosphäre hindurch unsern frischen Wälderduft einzuatmen; nur fürchte ich immer, daß im besten Falle die unnatürliche Mischung euch unbehaglich sein wird.

2.

„Le Freischutz“.

Bericht nach Deutschland.

O, mein herrliches deutsches Vaterland, wie muß ich dich lieben, wie muß ich für dich schwärmen, wäre es nur, weil auf deinem Boden der „Freischütz“ entstand! Wie muß ich das deutsche Volk lieben, das den „Freischütz“ liebt, das noch heute an die Wunder der naivsten Sage glaubt, das noch heute, im Mannesalter, die süßen, geheimnisvollen Schauer empfindet, die in seiner Jugend ihm das Herz durchbebten! Ach, du liebenswürdige deutsche Träumerei! Du Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfturmglocke, wenn sie sieben Uhr schlägt! Wie ist der glücklich, der euch versteht, der mit euch glauben, fühlen, träumen und schwärmen kann! Wie ist mir wohl, daß ich ein Deutscher bin!

Dies und noch vieles andere, was ich gar nicht aussprechen kann, zuckte mir letzthin wie ein wollüstiger Dolchstoß durch das Herz; ich fühlte eine glühendheiße Wunde, die mir bis in den Kopf drang, statt des Blutes aber — die entzückendsten Tränen fließen machte. Was es war, bei welcher Veranlassung es war, daß ich diesen segenvollen Dolchstoß empfing, das kann ich hier im großen, vortrefflichen Paris niemand sagen; — denn hier gibt es meist nur Franzosen, und die Franzosen sind ein lustiges Volk, voll Spaß und Witz, — sie würden gewiß noch lustiger werden, noch mehr Spaß und noch bessere Witze machen, wenn ich ihnen sagen wollte, was mir jene göttlich wohltätige Wunde schlug.

Ihr aber, meine hochbegabten deutschen Landsleute, werdet nicht lachen; ihr werdet mich verstehen, wenn ich euch sage: — es war bei einer Stelle im „Freischütz“. Die Stelle war es, wo die Bauern ihre Mädel zur Hand genommen hatten und mit ihnen in die Schenke walzten; der bräutliche Jäger blieb allein am Tische im Freien, — er brütete über sein Mißgeschick; — der Abend ward immer dunkler und in der Ferne verklangen die Hörner der Tanzmusik. — Ich weinte, als ich dies sah und hörte, und meine Nachbarn in der Pariser Oper glaubten, es müsse mir

ein großes Unglück passiert sein. Als ich mir die Tränen abgetrocknet hatte, putzte ich meine Augengläser und nahm mir vor, etwas über den „Freischütz" zu schreiben. Die Franzosen sorgten im Laufe der Vorstellung dafür, mir eine Unmasse von Stoff zu meinem projektierten Aufsatze zu liefern; um ihn aber bewältigen zu können, lasset mich, wie es die Franzosen so außerordentlich gern tun, logisch verfahren und deshalb von vorn anfangen. —

Ihr wisset ohne Zweifel zur Genüge, meine beglückten deutschen Landsleute, daß kein Volk der Erde so vollkommen ist, um nicht das gelegentlich anzuerkennende Gute eines andern Volkes dann und wann sich aneignen zu sollen; ihr wisset es und könnet darüber aus Erfahrung sprechen. So kam es denn auch, daß die vollkommenste Nation der Erde — denn alle Weilt weiß, daß die Franzosen sich dafür wenigstens halten — eines Tages Lust bekam, den allgemeinen Völkerbrauch nachzuahmen, um auch einmal zu sehen, was denn eigentlich ihre ehrenwerten Nachbarn zum Austausch für die tausend herrlichen Dinge zu bieten hätten, mit denen sie dieselben jahraus jahrein so reichlich zu beschenken die großmütige Gewohnheit hat. Die Franzosen hatten gehört, daß der „Freischütz" eine vortreffliche Sache sein solle, und beschlossen daher einmal zu erfahren, was daran sei. Sie entsannen sich zwar eines Stückes mit scharmanter Musik, das man ihnen gegen dreihundert mal vorgespielt hatte, und von dem man ihnen sagte, daß es nach jenem „Freischützen" angefertigt sei; man nannte dieses Stück „Robin des bois" und versicherte ihnen, daß dabei die französische Kultur alles Mögliche getan habe, um die Sache logisch und genießbar zu machen. Somit konnten sie aber nicht anders glauben, als daß sie in diesem „Robin des bois" — besonders weil er sehr gefiel — alles, was gut sei, nur auf Rechnung der französischen Kunst zu stellen hätten, daß sie daher eigentlich nur ein französisches Stück mit einem Paar artiger, ausländischer Couplets vermischt gehört und gesehen hatten, und daß ihnen deshalb noch übrig bliebe, das deutsche Nationalprodukt in Wahrheit kennen zu lernen. Im ganzen hatten sie in diesem Glauben nicht Unrecht. Der Direktor der großen Oper, als höchster Repräsentant des französischen Kunstvolkswillens, beschloß daher, den „Freischütz", wie er leibt und lebt, seinen Sängern einstudieren und aufführen zu lassen,

augenscheinlich in der Absicht, den Deutschen zu beweisen, daß man auch in Paris verstünde, gerecht zu sein.

Es gibt zwar noch eine andre Tradition von dieser Pariser Freischützsage: man behauptet nämlich, daß eine einfache Musikhändlerspekulation die poetische Anregung dazu gegeben habe, und daß der umsichtige Direktor um so williger dieser Anregung gefolgt sei, als die Theaterkasse durch die ewigen Fallissements der solidesten französischen Komponisten-Banquierhäuser in einen so dürftigen Zustand geraten war, daß er es für gut hielt, bei einem so wohlakkreditierten Hause, wie der deutsche „Freischütz", eine verzweiflungsvolle Anleihe zu machen. Wie es sich nun auch damit verhalten mag, so durfte es doch natürlich auch bei dieser Gelegenheit nicht an vortrefflichen Phrasen fehlen; es mußte von einer glänzenden Huldigung, die man dem ausländischen Meisterwerke zu bringen für angemessen halte, die Rede sein, — das versteht sich von selbst, und da wir gehalten sind, den Franzosen jedesmal unbedingten Glauben beizumessen, sobald sie ihre schwärmerische Uneigennützigkeit beteuern, so nehmen wir auch gar nicht anders an, als daß es sich wirklich so verhalte. — — Beschlossen ward also, der „Freischütz" solle gegeben werden, wie er ist, hauptsächlich deswegen, weil man die Bearbeitung als „Robin des bois" — das Eigentum der Opéra comique — nicht geben durfte, und weil auf der andern Seite diese Bearbeitung durch ihren außerordentlichen Erfolg bewiesen hatte, daß hinter diesem „Freischützen" etwas Herrliches stecken müsse, nämlich lauter Silber, Gold und Banknoten; der Direktor war entschieden, eine Entdeckungsreise nach diesen vortrefflichen Gegenständen anzutreten, und konstituierte deshalb die Großen seines Reiches als Entdeckungsrat, der ihm helfen sollte, den Schatz zu heben.

Der Entdeckungsrat hielt Sitzung, entdeckte aber vor allen Dingen nur die Schwierigkeiten, den ungeschlachten, ausländischen „Freischützen" für die überaus große Oper assembleefähig zu machen.

Ein großes Übel: — im Text war keine Logik, und noch dazu war er deutsch, so daß ihn kein Mensch, am allerwenigsten ein Franzose, verstehen konnte. Beiden Unannehmlichkeiten entschloß man sich zwar dadurch abzuhelfen, daß man einen Italiener auswählte, um das unlogische deutsche Buch in das

Französische übersetzen zu lassen. Dies war jedenfalls ein glücklicher Einfall; über die Hauptsache aber, wie das Stück heißen sollte, konnten weder Italiener noch Franzosen zustande kommen. „Il franco arciero“ war am Ende zu italienisch, und: „Franc-tireur“ hätte vielleicht ein Deutscher, nimmermehr aber ein Franzose verstanden; somit ergreift man das Auskunftsmittel: „le Freischutz“ zu sagen, wobei man wenigstens den Vorteil hatte, unmöglich mißverstanden zu werden.

Nachdem man sich nun über die Titelfrage vereinigt hatte, und Herr Pacini beauftragt war, das Buch französisch zu übersetzen und es so viel als möglich mit Logik zu versehen, meldeten sich mit majestätischer Hartnäckigkeit die Statuten der großen Oper. Ein zierlicher Riese trat auf und befahl: es werde getanzt! — Alles erschrak, denn soviel man aus der Partitur des „Freischützen“ herausbekommen konnte, war da nirgends eine air de danse zu finden. Es war große Not; kein Mensch wußte, nach welcher Stelle in dieser heillosen Musik man den Mann mit dem goldgelben Atlaskleide und die zwei Damen mit den langen Beinen und den kurzen Röcken tanzen lassen sollte? Unmöglich doch nach dem Takte des gemeinen Ländlers, der ihnen vor der Arie des Max zwischen die Finger kam? Etwa nach dem Jägerchor, oder nach der Arie: „Wie nahte mir der Schlummer“? — Es war zum Verzweifeln! Getanzt mußte aber einmal werden und einen Ballettzusatz mußte der „Freischütz“ erhalten, wenn man sich auch im übrigen vorgenommen hatte, ihn nicht anders zu geben, als wie er ist. Aller Gewissensskrupel ward man sogar überhoben, als man sich besann, daß Weber ja selbst eine „Aufforderung zum Tanze“ geschrieben hatte; wer konnte also etwas dagegen haben, wenn man nach der Aufforderung desselben Meisters tanzte? — Voll Freude umarmte man sich: — die Sache schien in Richtigkeit.

Da trat ein anderes Riesenstatut auf und sprach: — „Ihr sollt nicht sprechen!“ — Der unglückliche Entdeckungsrat hatte rein vergessen, daß die Sänger dieses „Freischützen“ ebensoviel zu sprechen als zu singen haben, und fiel von neuem in Verzweiflung. Alles brütete dumpf und düster vor sich hin; der Direktor frug das Schicksal, was aus der Originalvorstellung des „Freischützen“ werden sollte? Hier war kein Ausweg zu finden; — die Rezitative aus „Euryanthe“ paßten durchaus

nicht, sonst hätte man sich mit ihnen helfen können, wie man sich mit der „Aufforderung zum Tanze" half. Es mußte ein Gewaltstreich gespielt, es mußte aus dem Dialog Rezitativ gemacht werden. — Da sich nicht ebenfalls auch ein Italiener fand, diese Rezitative zu komponieren, da sich ferner die Spanier jetzt äußerst wenig mit Musik abgeben, und die Engländer zu stark mit der Kornbill beschäftigt waren, um an die Komposition von Rezitativen zum deutschen „Freischützen" gehen zu können, so mußte man natürlich einen Franzosen dazu wählen, und da Herr Berlioz schon so viel närrische und exzentrische Musik geschrieben hatte, so konnte dem Glauben des Entdeckungsrates nach niemand geeigneter sein als er, zu diesem närrischen, originellen „Freischützen" noch etwas Musik hinzuzufügen.

Herr Berlioz pries den „Freischützen" glücklich, daß er in seine Hände gefallen war, denn er kannte und liebte ihn, und wußte, daß er unter seiner Arbeit am wenigsten entstellt werden würde. Mit echt künstlerischer Gewissenhaftigkeit nahm er sich vor, nicht eine Note an Webers Partitur zu verändern, nichts auszulassen und nichts hinzuzusetzen, als was der Direktor mit dem Entdeckungsrate für gut befunden hatte, um den tyrannischen Statuten der Oper zu entsprechen. Er fühlte, daß soweit wie möglich dieser Oper dieselbe Ehre erwiesen werden mußte, wie wir sie in Deutschland z. B. dem „Fra Diavolo" und dem „schwarzen Domino" erweisen, die wir ganz in ihrer Originalgestalt geben lassen, ohne Bachsche Fugen und achtstimmige Motetten hinzuzufügen, oder geistreiche Couplets, wie: „So schön und froh, Postillon von Lonjumeau"! — auszulassen.

Trotzdem ich aber somit unsern geliebten „Freischützen" in den besten französischen Händen wußte, konnte ich mich doch nicht enthalten, trüben Ahnungen über das Gelingen des Unternehmens in meinem deutschen Herzen Raum zu geben. Es war mir unmöglich, zu glauben, daß dieselben Franzosen, die kein Mittel in der Welt kannten, unserem „Freischützen" in seiner ursprünglichen Gestalt den Eintritt auf ihrer Bühne zu verschaffen, ihn begreifen und verstehen können würden, wenn er ihnen noch dazu mit entstelltem Äußern zu Gesicht und zu Gehör käme. Ich entschloß mich daher in meinem patriotischen Eifer, dem Pariser Publikum meine Ansicht über das Vorhaben mitzuteilen,

und ließ deshalb einen Aufsatz drucken, in welchem ich mich frei und ohne Scheu aussprach. Vor allem hielt ich es für gut, die Franzosen etwas umständlicher mit dem Wesen und der Sage des Freischützen bekannt zu machen; — ich machte ihnen, so gut wie mir es möglich, begreiflich, was man unter einem „franc-tireur“ zu verstehen habe, was man sich unter „balle franche“ denken solle, was es mit dem Jungfernkranze für eine Bewandtnis habe, kurz — mit allen den Dingen, die bei uns jeder Schulbube aus dem Grunde versteht. Nebenbei wies ich sie auf die böhmischen Wälder und die deutsche Träumerei an, denn ohne Wälder und Träumerei kann sich nun einmal kein Franzose einen Deutschen denken, welcher Umstand gerade hier mir sehr zustatten kam. — Des Ferneren äußerte ich denn aber auch meine Besorgnisse, machte das Publikum auf die schädliche Einwirkung des Tänzers mit dem goldgelben Atlaskleide und den beiden Damen mit den langen Beinen und den kurzen Röcken, — auf die einfache Gestalt des Originalwerkes aufmerksam; vor allem aber bereitete ich sie auf den Übelstand vor, der daraus entstehen würde, daß die vielen kleinen und besonders kurzen Musikstücke der ursprünglichen Oper sich zwischen den Rezitativen verlieren müßten, die notwendigerweise eine unverhältnismäßige Ausdehnung erhalten und somit dem Eindrucke jener Arien und Lieder schaden würden, noch abgerechnet des Nachteils, daß an und für sich der frische, oft naive Dialog des deutschen Buches selbst durch die beste musikalische Behandlung seine Bedeutung und sein Leben aufgeben müsse. — Ich tat somit, was ich für nötig hielt, um unser Nationaleigentum im voraus für den fast unausbleiblichen Fall des Mißlingens des damit angestellten Experimentes zu rechtfertigen.

— Alles stritt gegen meine Ansicht; man gab mir Unrecht und versicherte, ich übertreibe die Originalitätsansprüche für den „Freischützen“. Unglücklicherweise ging aber meine Voraussage fast buchstäblich in Erfüllung. Viele haben mir nach der Vorstellung recht gegeben; andere aber erklärten, unser „Freischütz“ tauge nichts. Ich bin überzeugt, daß diese letzteren unrecht haben; — um ihren entsetzlichen Ausspruch aber zu motivieren, um sich irgend eine Vorstellung davon machen zu können, wie diese Leute auf den Gedanken geraten konnten, zu glauben, der „Freischütz“ tauge nichts, muß man notwendig die Aufführ-

rung desselben auf dem Theater der Académie royale de musique mit angesehen und angehört haben. —

Herrn Berlioz war es nicht möglich gewesen, die ersten Sänger der Oper für die Partien des „Freischützen" zu erhalten; er, das Publikum und der Freischütz selbst mußten sich mit der zweiten Gattung dieser Geschöpfe begnügen, und es genüge hier zu sagen, daß selbst die erste nicht viel taugt. Die Sänger und Sängerinnen der zweiten Gattung sind Kinder der Finsternis und werden sehr oft ausgelacht; jedermann weiß aber, daß dies für das ganze, selbst bei französischen Opern, nicht zuträglich ist; — bei unserem herrlichen „Freischützen" aber, in welchem nun einmal den Franzosen vermöge ihrer nationalen Disposition schon so vieles lächerlich vorkommt, wirkte diese zweite Sängergattung wohl erheiternd, keineswegs aber erhebend. Ich für mein Teil habe viel gelacht, selbst wann die Franzosen ernsthaft blieben; denn als ich endlich zu der Überzeugung kam, daß ich Gott weiß was — nur nicht meinen geliebten „Freischütz" sah, ließ ich alle frommen Skrupel fahren, und lachte toller als irgend einer, ausgenommen am Anfang bei der Stelle, von der ich oben gesagt habe, daß ich dabei weinte.

Im allgemeinen kann man annehmen, daß das ganze Personal der großen Pariser Oper träumte: — daran mochte ich Unglücklicher durch meinen Aufsatz mit Schuld haben, als ich das Publikum auf Wälder und Träumerei anwies. Man hatte, wie es mir schien, meine Andeutung mit einer entsetzlichen Pünktlichkeit verstanden und ausgeführt; — an Wald hatten es die Dekorationsmaler natürlich nicht fehlen lassen, somit schien den Sängern nichts übrig geblieben zu sein, als für ihr Teil sich der Träumerei zu überlassen. Nebenbei weinten sie sehr viel, und Samiel zitterte sogar. Dies Zittern Samiels muß ich notwendig sogleich besprechen, denn es war der Punkt, an dem alle meine Skrupel sich in eine wohltuende Heiterkeit auflösten.

Samiel war ein schlanker Mann von ungefähr fünfundzwanzig Jahren; er trug ein schönes spanisches Kostüm, über das er gelegentlich einen schwarzen Flormantel gelegt hatte. Der Ausdruck seines Gesichts war höchst interessant, wozu ohne Zweifel sein schöner Backenbart viel beitrug; im übrigen war er munter und aufgeweckten Temperaments, und spielte bei Max mit großem Geschick die Rolle eines Pariser Polizeispions. Mit

vorgestrecktem Oberkörper, und dem Finger an dem Munde, nahte er sich in Maxens Arie oft mit zierlicher Vorsicht dem unglücklichen jungen Jäger, wie es schien, um zu verstehen, was er sang, welches übrigens in Wahrheit ein schwer Ding zu erfahren war, da selbst das Publikum trotz der Textbücher nicht selten in Zweifel geriet, ob Max italienisch oder französisch sänge. Einmal, und zwar bei der Stelle, wo Max, um seine verwegene Frage an das Schicksal zu richten, sich dicht an die Lampen des Proszeniums plaziert hatte, war ihm Samiel so nahe auf den Hals gerückt, daß er das mit überschlagender Gewalt ausgestoßene Wort „dieu" zu verstehen bekam; dies Wort schien aber einen sehr widerwärtigen Eindruck auf ihn hervorgebracht zu haben, denn kaum hatte er es vernommen, so fühlte er sich veranlaßt, eine Zitterszene auszuführen, wie sie mir selbst auf den französischen Theatern noch nicht vorgekommen war. Alle Welt weiß, welche Vollkommenheit die französischen Schauspieler und Schauspielerinnen in der Fertigkeit des Zitterns besitzen; was Samiel jedoch darin leistete, machte alles übrige zum wahren Kinderspiel. — Die Bühne der großen Oper ist, wie man denken wird, sehr tief und breit; somit kann man sich vorstellen, welche Strecke Weges es war, die Samiel von Maxens Stelle an den Lampen der äußersten Linken bis zum Hintergrunde nach der äußersten Rechten unter beständigen Zittern der Hände, der Beine, des Kopfes und des Leibes zurücklegte, nachdem er jenes für ihn so unangenehme Wort gehört hatte. Schon hatte er sich eine ziemliche Zeit hinweggezittert, als er immer erst nur auf der Mitte der Bühne angelangt war; bei der außerordentlichen Anstrengung, die ihm dieses Manöver kosten mußte, war daher zu fürchten, er würde unterliegen, ehe er noch sein Ziel im Hintergrunde erreiche. Auf französischen Bühnen geschieht jedoch nichts ohne Berechnung; auch hier hatte der Regisseur die Abnahme der Kräfte Samiels berechnet, und dem Maschinisten Auftrag gegeben, den wilden Jäger in eine Versenkung hinabzuziehen. Dies geschah denn mit Pünktlichkeit und gerade noch zu rechter Zeit; ein Blitz, der für einen Augenblick an die Stelle Samiels trat, tat das Seinige zur Vollendung des Ganzen, und wir hatten die Beruhigung, annehmen zu dürfen, daß der gottlose Zitterer in seiner unterirdischen Behausung Zeit und Pflege finden werde, um sich von seiner unerhörten Fatigue wieder herzustellen.

Max gab der träumerischen Partie seines Charakters den entschiedenen Vorzug; so zuträglich das im ganzen auch seiner Rolle war, so trieb er doch mitunter das träumerische Vergessen etwas zu weit; oft nämlich vergaß er selbst die Tonart, in welcher das Orchester nach Webers weiser Vorschrift spielte, und intonierte in der Hartnäckigkeit seines Wahnes eine etwas tiefere, wodurch sein Vortrag allerdings einen seltsamen, keineswegs aber wohltuenden Eindruck ausübte. In seiner Arie irrte er daher in trauriger Verwirrung zwischen den „Wäldern und Auen" umher, — man kann sagen, er übertrieb die träumerische Verwirrung sowie seine Herabgestimmtheit.

Sein Kamerad Kaspar war dagegen heiter und unbefangen, trotzdem seine Erscheinung äußerst mystisch wirkte; — zu seinem gutaufgelegten Benehmen stimmte nämlich sein besonders trauriges Gesicht gar nicht, und überdem war nichts melancholischeres zu denken als sein Gang. Der Sänger des Kaspar hatte nämlich bisher die für den Gemeinsinn so außerordentlich zuträgliche Gewohnheit gehabt, im Chore zu singen; da er ungewöhnlich langer Leibesbeschaffenheit ist, so hatte er sich von jeher durch jenes schätzbare Gefühl für allgemeine Gleichheit bewegen lassen, die hervorragende Eigenschaft seiner Gliedmaßen in bessere Harmonie mit dem körperlichen Ensemble seiner Kollegen zu bringen. Ohne große Verdrießlichkeiten konnte er sich aber um seinen Kopf unmöglich kürzen, deshalb zog er vor, die heilsame Verkürzung seines Körpers durch eine besonders gebogene und verschränkte Anwendung seiner Beine zu bewerkstelligen. Unter diesen selbstverläugnerischen Bestrebungen war das Ensemble des Chores, außer da, wo es schlecht war, stets vortrefflich gelungen; auch in der Partie des Kaspar kam die daraus entstandene uneigennützige Angewöhnung unserem Sänger sehr zustatten, denn wie ich bereits erklärte, hielt sie, nebst dem traurigen Kolorit seiner Physiognomie, das für den Charakter dieses düstern Bösewichts äußerst zuträgliche Gegengewicht gegen die angeborene gutmütige Bonhommie des Darstellers aufrecht. Wenigstens erschien dies den Franzosen so, denn so drollig und erheiternd auch der Gang und die Miene Kaspars auf sie wirkte, so waren sie doch überzeugt, daß dies alles so sein müsse, und daß sich der Sänger bemühe, darin auf das Treueste den Anforderungen seiner Rolle zu entsprechen.

Gegen das Ende der Oper wurde ihnen auch klar, daß Kaspar im Bunde mit dem Teufel stehe: — wer hätte auch daran zweifeln können, wenn er die ungewöhnliche und seltsame Todes- oder vielmehr Begräbnisart des gottlosen Burschen mit angesehen? Nachdem nämlich Kaspar durch den seiner Unlogik wegen den Franzosen so unbegreiflichen Schuß getroffen war, hatte er, wie jedermann weiß, noch eine Visite Samiels zu empfangen; der Heillose fluchte, wie es in dieser Situation herkömmlich ist, Gott und aller Welt; da er sich aber so weit vergaß, selbst Samiel mit einem Fluche zu beehren, nahm dieser das so übel, daß er ihn augenblicklich mit sich unter das Theater nahm, wodurch so wohl der Chor, der mit einem Male Kaspar nicht mehr erblickte, als der Fürst, der sich bekanntlich vorgenommen hatte, das Scheusal in die Wolfsschlucht stürzen zu lassen, in peinliche Verlegenheit gerieten. Chor und Fürst zogen sich jedoch mit französischer Geistesgegenwart aus der Affaire, indem sie sich stellten, als ob weiter gar nichts vorgefallen sei; sie ließen der Sache ihr Bewenden, und rächten sich an dem voreiligen Verschwinden Kaspars durch wohlverdiente Schmähungen als Leichenrede.

Überdies war der Fürst und sein Hof wohl dazu gemacht, Respekt einzuflößen; beide waren orientalisch gekleidet, und ihre Kostüme ließen erraten, daß der Fürst über ein außerordentlich ausgedehntes Reich zu herrschen habe. Er selbst, mit einigen Großen seines Reiches, trug türkische Tracht, woraus man ersah, daß er Sultan oder wenigstens Pascha von Ägypten sein müßte; der übrige Teil seines Hofes, sowie die überaus zahlreiche Leibwache, war jedoch chinesisch gekleidet, wodurch deutlich erhellte, daß das Reich ihres Gebieters sich zum mindesten von Konstantinopel bis Peking erstreckte; da aber alles übrige Personal mit auffallender Treue böhmisch gekleidet war, so blieb nichts anderes anzunehmen übrig, als daß der gewaltige Sultan seine Grenzen auch nordwestlich von Konstantinopel bis Prag und Töplitz ausgedehnt habe. Alle Welt weiß aber, daß die Türken selbst in ihrer glänzendsten Eroberungsperiode nie weiter als bis vor Wien vorgedrungen sind, somit müssen wir notwendig des Glaubens sein, daß der Kostümschneider der großen Oper entweder im Besitz besonderer historischer Dokumente sei, die ihn in stand setzen, besser als wir die Eroberungsgeschichte des türkischen Volkes zu kennen, oder daß er willkürlich oder unwillkür-

lich die Geschichte unsres „Freischützen“ aus Böhmen nach Ungarn verlegt habe, für welche Vermutung allerdings zwar nicht das unverkennbar böhmische und nicht ungarische Kostüm der Bauern und Jäger, wohl aber die historische Tatsache spricht, daß Ungarn einst unter dem türkischen Sultan stand. Jedenfalls war der Gedanke aber romantisch, gewissermaßen sogar orientalisch; überdies machte es einen guten moralischen Eindruck, als man den Beherrscher aller Muselmänner mit so vorurteilsfreier Vertraulichkeit in echt christlichen Unterhandlungen mit einem Erimiten erblickte; er gab damit allen christlichen Mächten die gute Lehre, mit Muhamedanern und Juden ebenfalls menschlich zu verkehren.

Lassen wir jedoch nun diese Details der Aufführung beiseite; wollte ich alles aufzählen, was im Verlaufe derselben imstande war, meine patriotische Verstimmung in erschütternde Heiterkeit aufzulösen, so hätte ich zwar noch eine starke, jedoch auch ermüdende Aufgabe zu vollbringen. Sei mir daher vergönnt, mich nur noch über das Ganze der Auffassung und Aufführung unsres Pariser „Freischützen“ auszusprechen. —

Ich hatte vorher gefürchtet, daß die Rezitative des Herrn Berlioz, außer durch den Übelstand ihrer notwendig zu großen Ausdehnung, besonders auch noch dadurch dem Ganzen schaden würden, daß sich der Komponist derselben von mancher dazu geeigneten Gelegenheit verleiten lassen würde, dem Drange seiner ungestümen Produktionskraft zu folgen, und ihnen dadurch eine zu große Selbständigkeit zu geben. Ich fand bei der Aufführung, — wunderbar, daß ich es sage! — zu meinem Bedauern, daß Herr Berlioz bei der Abfassung der Rezitative von aller ehrgeizigen Absicht vollkommen abgestanden war und sich bemüht hatte, seine Arbeit gänzlich in den Hintergrund zu stellen. Zu meinem Bedauern, sagte ich, habe ich dies gefunden, weil der „Freischütz“ bei diesem Verfahren nicht nur, wie es vorauszusehen war, entstellt, sondern zugleich grenzenlos langweilig gemacht worden ist. Dieser Übelstand äußerte sich zumal in dem Eindrucke, den er auf die Franzosen hervorbrachte, für welche Herrn Berlioz' Arbeit am Ende doch einzig berechnet war. Uns Deutschen hätte es allerdings oft ein widerwärtiges, schmerzliches Zucken verursacht, die Beifallsausbrüche des Publikums mit anhören zu müssen, welche ohne Zweifel die Rezitative des

Herrn Berlioz begleitet haben würden, wenn dieser, seine Bescheidenheit beiseite stellend, sich ehrgeizigen Inspirationen überlassen hätte; diese Beifallsausbrüche selbst aber wären dem „Freischützen" im Sinne seiner Pariser Aufführung immerhin zustatten gekommen, — die Franzosen würden sich dabei belebt, und am Ende unsern Landsmann selbst nicht langweilig gefunden haben. Die entgegengesetzte Wirkung aber war das Resultat; für das, was sie dem wahren, frischen Aussehen der romantischen Oper raubten, gaben diese Rezitative keinen Ersatz, und trugen im vollen Maße das Ihrige dazu bei, das Publikum zur Verzweiflung zu bringen, indem sie ihm die schrecklichste aller Qualen, grenzenloses Ennui bereiteten.

Die Art, wie die Rezitative gesungen wurden, vermehrte um einen nicht geringen Teil die auf ihnen lastende Schuld; alle Sänger glaubten, „Norma" oder „Moses" vortragen zu müssen; überall brachten sie Portamentos, Zitternüancen und dergleichen edle Sachen an.

Am peinlichsten trat dies in den Szenen der beiden Mädchen, Agathe und Annchen, hervor. Agathe, die sich durchgehends einbildete, Donizettis „Favorite" mit der gemordeten Unschuld zu sein, weinte deshalb ohne Unterlaß, blickte düster vor sich hin und schreckte mitunter einmal auf; man hatte ihr dazu ein (jedenfalls Original-) böhmisches Bauernkostüm von lauter Atlas und Spitzen angelegt, wogegen Annchen in einem koketten Ballanzuge erschien. Annchen schien einen dunklen Begriff davon zu haben, daß sie einen heiteren Charakter repräsentieren solle; naive Heiterkeit ist aber den französischen Damen so unbekannt, wie den unsern Koketterie. Das törichtste Annchen, das wir auf deutschen Theatern sehen, faßt, wenn sie singt: „Kommt ein schlanker Bursch gegangen", die beiden Enden der Schürze und tänzelt auf Agathe zu; sie nickt mit dem Kopfe, wo es sich hingehört, und schlägt die Augen nieder, wo es erfordert wird. Dies war dem Pariser Annchen aber rein unmöglich; sie zog dagegen vor, vom Anfang bis zum Ende auf einem Flecke stehen zu bleiben und nach der Loge der „Lions" zu kokettieren, womit sie der Charakterisierung des deutschen Mädchens vollkommenes Genüge zu leisten überzeugt war. Die Franzosen fanden dabei nichts besonderes; — ich auch nicht. —

Die Szene, wo das heillose Statut, welches den Sängern

der Pariser Oper zu sprechen verbietet, seinen widerwärtigen Einfluß äußerte, war aber die Wolfsschluchtsszene; alles was Weber hier in diesem Melodrama Kaspar und Max sprechen läßt, mußte hier natürlich gesungen werden, und dadurch eine Dehnung entstehen, die nicht zu ertragen war. Besonders fanden sich die Franzosen darüber empört; ihnen war diese ganze „Höllenküche", wie sie es nannten, ein unbegreiflich albernes Ding; eine so unerhörte Zeit dabei aber noch verschwenden zu sehen, überstieg ihre Geduld. Hätten sie irgend noch etwas Lärmen oder amüsante Erscheinungen dabei gehabt, hätte anstatt der langweiligen Todenköpfe eine Kette von Teufelchen und Sylphiden den Kreis gebildet, — hätte, anstatt daß die faule Eule ihre Flügel hob, eine üppige Tänzerin Röckchen und Beinchen fliegen lassen, oder hätten zum mindesten vorurteilsfreie Nonnen sich mit der Verführung des phlegmatischen jungen Jägers abgegeben, so würden die Pariser am Ende doch gewußt haben, woran sie wären. So aber ereignete sich von alledem nichts, und selbst Kaspar, dem doch hauptsächlich nur an seinem Kugelgießen hätte gelegen sein sollen, empfand bei dem außerordentlichen Mangel an Erscheinungen eine peinliche Ungeduld. Mir ging es nicht besser; denn als ich die verdrießliche Disposition des Publikums um mich her gewahrte, flehte ich im Stillen alle Heiligen an, daß sie den Theatermeister bewegen möchten, irgend einige Fertigkeiten zu produzieren.

Kaspar und ich hatten daher mit unverhohlener Freude gewahrt, daß nach dem Guß der ersten Kugel aus einem der Gebüsche ein unversehenes Geräusch hervorbrach, mit Blitzesschnelle verschwand, leider aber einen sehr unangenehmen Geruch hinterließ. Dieser Anfang war immerhin geeignet, Hoffnungen zu erwecken, die jedoch bei der zweiten Kugel unerfüllt blieben. Erwartungsvoll rief daher Kaspar die dritte Kugel aus; ich teilte seine Spannung, — als abermals nichts geschah; wir schämten uns dieser Untätigkeit Samiels, und verbargen unsre Gesichter. Die vierte Kugel mußte aber gegossen werden und zu unsrer großen Befriedigung sahen wir außer zwei Fledermäusen, die sich über dem Kreise bewegten, mehrere Irrlichter in der Luft tanzen, welche leider durch ihre große Zudringlichkeit den melancholischen Max in Verlegenheit setzten. Die fünfte Kugel ward somit unter glänzenden Aussichten gegossen, denn jetzt oder nie-

mals mußte die wilde Jagd erscheinen. In der Tat, sie ließ nicht warten: — auf einem Berge, sechs Schuh über den Häuptern der beiden Jäger, ließen sich vier nackte Knaben, mystisch erleuchtet, erblicken; sie trugen Bogen und Pfeile, weshalb sie denn allgemein für Amoretten gehalten wurden; sie machten einige Gesten, wie beim Cancantanze, und eilten in die Kulissen. Ungefähr dasselbe taten ein Löwe, ein Wolf und ein Bär, sowie vier andre Knaben, die ebenfalls nackt und mit Bogen und Pfeilen den Weg der wilden Jagd dahin zogen. —

Wie erschütternd nun auch diese Erscheinungen gewirkt hatten, so hätten Kaspar und ich doch gewünscht, daß nach der sechsten Kugel diese Erschütterung fortgesetzt werde; hier hielt aber der Theatermeister eine weise Pause für angemessen, wahrscheinlich um die geängsteten Damen in den Logen sich etwas erholen zu lassen. Als ich erblickte, was nach der siebenten Kugel vorging, sah ich ein, daß diese Pause eine Vorbereitungspause gewesen war, denn ohne sie hätte das nunmehr Folgende unmöglich den berechneten, unheimlichen Effekt hervorbringen können. Auf der Brücke, die über den Wasserfall führte, erschienen nämlich drei Männer mit auffallend schwarzen Mänteln; desgleichen geschah im Vordergrunde, und gerade wo Max stand. Dieser mußte die Gäste jedenfalls für Leichenbitter halten, denn ihr Erscheinen machte einen so verdrießlichen Eindruck auf ihn, daß er nicht umhin konnte, der Länge nach auf den Boden zu stürzen. Somit endigten die Schrecken der Wolfsschlucht*.

Ich sehe, daß ich wiederum in die Aufzählung von Details geraten bin; um mir ein- für allemal den verlockenden Weg dazu abzuschneiden, nehme ich mir daher vor, über die Aufführung des Pariser „Freischützen" gar nichts mehr zu sagen, sondern mich bloß noch mit dem Publikum und seinem Urteile über unser Nationalwerk zu befassen.

Die Pariser sind im Durchschnitt gewöhnt, die Aufführungen

* Es ist leicht einzusehen, daß der Verfasser damals den Charakter der Pariser Großen Oper mißverstand, welchem gemäß diese es unter ihrer Würde hält, sich mit dem zu befassen, was sie „Féeries" nennt, und in die Boulevard-Theater verweist. Ich habe an dieser Sprödigkeit bei Gelegenheit der Aufführung des „Tannhäuser" nicht minder gelitten, als diesmal der „Freischütz" es sich gefallen lassen mußte. D. H.

der großen Oper für untadelhaft anzusehen, denn sie kennen keine Anstalt, wo sie eine Oper besser gegeben sehen könnten; somit konnten sie auch keiner andern Meinung sein, als daß sie selbst den „Freischütz" vollkommen gut und jedenfalls besser, als auf irgend einem Theater Deutschlands, vorgestellt gesehen hätten. Alles, was ihnen daher an diesem „Freischützen" langweilig und albern vorkam, haben sie keineswegs Lust auf Kosten der Darsteller zu setzen, sondern sie sind zu der Überzeugung gekommen, daß das, was für Deutsche ein Meisterwerk sein kann, für sie im ganzen Pfuscherei sei. In dieser Meinung bestätigte sie vor allen Dingen die Erinnerung an „Robin des bois": diese Bearbeitung des „Freischützen" hatte, wie ich bereits zur Genüge erwähnt, unerhörtes Glück gemacht, und da dem Originalwerke diese Ehre nicht gleichfalls zuteil wurde, so ist natürlich alles der Meinung, daß die Umarbeitung unverhältnismäßig besser sei. In der Tat hatte diese den Vorzug, daß darin die entsetzlich langen Rezitative des Herrn Berlioz dem Effekte der Weberschen Musikstücke nicht entgegen wirkten, und außerdem war der Verfasser des „Robin des bois" so glücklich gewesen, Logik in die Handlung des Dramas bringen.

Mit dieser Logik hat es eine wunderbare Bewandtnis. Wie die Franzosen ihre Sprache nach den strengsten Regeln der Logik eingerichtet haben, so verlangen sie auch die Beobachtung derselben bei allem, was in dieser Sprache gesprochen wird. Ich habe Franzosen gehört, denen im übrigen selbst die Aufführung des „Freischützen" großes Vergnügen gemacht hatte, die aber immer auf den einen Punkt der Mißvergnügens zurückkamen, es sei keine Logik darin. Mir war es wirklich in meinem Leben nicht eingefallen, im „Freischützen" logische Forschungen anzustellen, und frug deshalb, was man denn eigentlich bei dieser Gelegenheit darunter verstände? Ich erfuhr denn, daß den logischen Gemütern der Franzosen besonders die Zahl der Teufelskugeln ein großes Ärgernis gab. Warum, — so meinten sie, — sieben Kugeln? Warum dieser unerhörte Luxus? Hatte man nicht mit drei genug? Drei macht eine Zahl, die unter allen Umständen gut zu übersehen und zu verwenden ist. Wie ist es möglich, in einem kurzen Akte die zweckmäßige Verwendung von sieben Kugeln zu bewerkstelligen? Es bedürfte wenigstens fünf ganzer Akte, um Gelegenheit zu haben, dies Problem

mit Klarheit zu lösen, trotzdem man selbst dann immer noch auf die Schwierigkeit stößen müßte, in einem Akte mehrere Kugeln verbrauchen zu lassen. Denn in Wahrheit — das glaubte man einsehen zu müssen — mit solchen Teufelskugeln umzugehen, sei kein Spaß; wie muß es daher nicht aller gesunden Vernunft zuwider sein, wenn zwei Jägerburschen mit so schreiendem Leichtsinn, und so ganz ohne Grund und Ursache, sechs solcher Kugeln an einem schönen Morgen verprassen, da sie noch dazu wissen mußten, daß es mit der siebenten eine unangenehme Bewandtnis habe?

Ingleichen äußerte man sich über die Katastrophe mit unverhaltenem Unwillen. „Wie ist es denkbar", — warf man ein, — „daß ein Schuß, der auf eine Taube abgeschossen wird, zugleich noch eine Braut scheinbar und einen nichtsnützigen Jäger in Wirklichkeit töten kann? Wir geben zu, daß es eine Möglichkeit sei, ein Schuß könne eine Taube fehlen und einen Menschen treffen, — dergleichen Unglücksfälle kommen leider vor! — Wie aber eine Braut und alle Anwesenden fünf volle Minuten über des Glaubens sein können, sie sei ebenfalls getroffen, — das übersteigt alle Denkbarkeit! Zudem ist dieser Schuß ohne alle dramatische Wahrheit: — wieviel logischer ist es nicht gedacht, wenn der junge Jäger aus Verzweiflung über einen Fehlschuß sich die letzte der Teufelskugeln durch den Kopf jagen will, — die Braut kommt dazu, und will ihm das Pistol wegreißen, — dieses geht aber dabei los, die Kugel fliegt über den Jäger hinaus — Dank dem Eingreifen der Braut — und streckt den in regelrechter Schußlinie hinter ihm plazierten gottlosen Kameraden nieder? Darin wäre dann noch Logik!"

Mir wirbelte der Kopf: — an dergleichen ausgemachte Wahrheiten hatte ich noch nie gedacht, und den „Freischützen" in seiner Unlogik immer so hingenommen, wie er gerade war. — Da sieht man also, was die Franzosen für außerordentliche Köpfe sind! Sie sehen den „Freischützen" ein einziges Mal, und wissen sogleich zu beweisen, daß wir Deutschen fünfundzwanzig Jahre in einem gräßlichen Irrwahn über dessen Logik geschmachtet haben! Wir Unglücklichen, die wir von jeher glaubten, ein Schuß, abends um sieben Uhr nach einem Bergadler abgeschossen, könne Ursache sein, daß eine halbe Meile davon ab in einem Jagdschlosse das Bild eines Urgroßvaters von der Wand fällt!

Logik ist die verzehrende Passion der Franzosen, und so richten sie denn auch überall ihr Urteil darnach ein. Keine der einander noch so widerstreitenden Kritiken der Journale ermangelt bei dieser Gelegenheit, sich auf die logischsten Schlüsse zu begründen, so schwer die Beweisführung für ihre Meinungen auch oft sein müßte, da z. B. das eine Blatt behauptet, der „Freischütz" sei grau, das andre, er sei unverkennbar grün. Am besten hat es Herr Berlioz im Journal des débats eingerichtet; in seinem Artikel über den „Freischütz" versäumt er nämlich nicht, einige schöne Worte über Weber und dessen Meisterwerk selbst zu sagen, welche besonders dadurch viel Weihe erhalten, daß er in eben den schönen Worten auch über die Aufführung spricht. Dies ist im übrigen natürlich, denn wir wissen, daß der Berichterstatter selbst die musikalische mise en scène besorgt hatte; er war somit verbunden, den Darstellern des „Freischützen" ein Kompliment für die Mühe zu machen, die sie sich unter seiner Leitung mit dem Einstudieren dieser für sie so widerwärtigen Oper gegeben hatten. Seine wahre Bescheidenheit legt Herr Berlioz aber dadurch an den Tag, daß er in diesem seinem Artikel mit keinem Worte des Wertes seiner Rezitative gedenkt. Alle Welt war darüber gerührt, als in einer nächsten Nummer desselben Journals Herrn Berlioz' Mitarbeiter, Jules Janin, die freundschaftliche Mühe übernahm, ebenfalls die Aufführung des „Freischützen" zu besprechen, dabei aber Gelegenheit findet, einzig und allein über die Rezitative seines Freundes und Journalverwandten ein kühnes, preisendes Wort zu sprechen. Es gab niemand, der diese Übereinkunft der beiden Kollegen nicht nach allen Regeln der Pariser Logik für vernunftgemäß hielt.

Andre Journale verfahren nach ihren verschiedenen speziell-logischen Rücksichten wiederum anders; diejenigen, welche gegen die Direktion der großen Oper in Opposition stehen, können natürlich nicht umhin, ein klares Urteil über die mißlungene Aufführung auszusprechen, welches sie aber **dadurch** noch weit kräftiger wirken zu lassen suchen, daß sie zu gleicher Zeit auch an unsrem „Freischützen" selbst kein gutes Haar lassen.

Am logischesten jedoch läßt sich der „Charivari" in seinem Artikel aus: — der Verfasser desselben wünscht nämlich der Direktion der großen Oper Glück, dem Meisterwerke deutscher Kunst ein **Asyl gegeben zu haben, nachdem dieses** Werk von

den eignen Landsleuten seines Schöpfers verkannt, und von seinem vaterländischen Boden verbannt sei.

Da ich an diese Stelle komme, reißt mir endlich die Geduld. Ich habe bis jetzt gelacht, und hatte gegründete Ursache, auch über den Artikel des „Charivari" dasselbe zu tun; es gibt aber einige Punkte, wo endlich das Lachen aufhört, wenn auch noch so viel Stoff dazu vorhanden bleibt. Soll ich euch sagen, meine deutschen Landsleute, was mich bestimmt hat, über den letztgenannten Artikel nicht zu lachen, so sollt ihr erfahren, daß es der Ärger ist, mich in der Unmöglichkeit zu sehen, in der großen Hauptstadt des außerordentlich freien Frankreichs für eine kräftige Erwiderung jener stupiden Schmähung, sowie überhaupt für eine Darlegung der Mängel des Pariser „Freischützen" die Aufnahme in irgend ein Journal zu erhalten! — Die Franzosen gestatten sich nämlich Widerlegungen und Angriffe nur zwischen Parteien: dann machen sie sich kein Gewissen daraus, sich gegenseitig sogar den letzten Funken von Ehre, von Verstand abzusprechen. Die ruhigste und vernünftigste Erklärung oder Aufklärung aber, sobald sie an alle Parteien gerichtet ist, darf nun und nimmermehr zu ihren Augen gelangen. Sie lügen sich in solchen Fällen gegenseitig vor, was sie wissen und was sie nicht wissen, bedienen sich dabei ihrer abgeschmackten Logik, und sind stolz darauf, von allen Dingen der Welt nichts zu wissen, als was sie gerade wollen.

Es ist nicht anders. Diesen spirituellen Franzosen fehlt nicht nur die Fähigkeit, sondern entschieden auch der Wille, sei es nur einmal der Neugierde wegen, die Grenzen ihrer hergebrachten Begriffe über Gutes und Schönes zu überschreiten. Ich sage damit natürlich nichts neues, denn es ist über sie nichts neues zu sagen, da sie, trotz ihrer mit jedem Jahre wechselnden Mode, doch niemals neu werden können. Ich muß aber das Oftgesagte zu neuer Beherzigung anführen, weil sich seit einiger Zeit bei uns die Idee gebildet hatte, daß zwischen Deutschen und Franzosen, zumal im Kunstgeschmacke, eine Annäherung stattfinde. Diese Vorstellung ist unter uns jedenfalls dadurch entstanden, daß wir erfuhren, die Franzosen übersetzten den „Goethe", und spielten meisterhaft die Beethovenschen Symphonien. Beides hat stattgefunden und findet statt; es ist wahr: ich habe euch heute aber auch gemeldet, daß sie den „Freischützen" gegeben haben.

So viel dieser zur Annäherung der beiden Nationen getan hat, haben Goethe und Beethoven ebenfalls getan; — mehr aber nicht, und dies ist weniger als wenig, denn der „Freischütz“ hat namentlich dazu beigetragen, die Franzosen neuerdings von den Deutschen zu entfernen.

Hierüber dürfen wir uns keine Illusionen machen; in vielen Punkten werden uns die Franzosen immer fremd bleiben, wenn sie sonst auch gleiche Fracks und Kravatten mit uns tragen.

Wenn wir aus tausend Gründen, die wir dazu haben können, uns ihnen nähern wollen, so sind wir genötigt, ein gutes Stück unsrer besten Eigentümlichkeiten von uns zu werfen: es ist darin nicht möglich, die Franzosen zu betrügen und sie durch Äußerlichkeiten glauben zu machen, wir machten z. B. französische Musik, wenn nicht die ganze innere Empfindung nach dem gemodelt ist, was sie ihre Logik nennen. Es ist dies ein schweres Stück Arbeit, und jemand, der aus Erfahrung spricht, kann versichern, daß eine doppelt starke Dosis von Nationalbewußtsein und Patriotismus dazu gehört, um unter allen französischen Zumutungen seinen Kern unangenagt zu erhalten. Keine größere Freude ist daher aber auch zu empfinden, als wenn es einem mitunter gelingt, die Franzosen mitsamt ihrer außerordentlichen Logik hinter das Licht zu führen; dies ist aber nichts Leichtes, denn sie sind wachsam wie keine, und ihre Douanen sind gehalten, mit außerordentlicher Strenge allem Ausländischen die Einfuhr zu wehren; wenigstens ist der Eingangszoll sehr hoch, und es kostet Mühe, ihn zu erschwingen.

Wie sind wir Deutsche dagegen doch überehrlich und gutmütig, wenn wir in den gepriesenen Meisterstücken unsres Nachbarvolkes mit so emsiger Behaglichkeit nach irgend schmackhaften Brocken suchen, ja selbst das Unschmackhafte daraus als etwas seltsam Ausländisches annehmen, und es in die Apotheke tragen, um davon Heilmittel machen zu lassen, die unsern vom vielen Sitzen verdorbenen Unterleib kurieren sollen! Ihr bedenkt nicht, daß diese Mittel höchstens gegen Wanzen und Flöhe gut sein können, und der Pariser kennt seine eignen Waren so gut, daß er ihnen nicht einmal diese Kraft zutraut, woher es denn kommt, daß so ungeheuer viel Ungeziefer in Frankreichs glorreicher Hauptstadt wuchert.

O, wie seid ihr gütig und gefällig gegen alle die Erbärm-

lichkeiten, die selbst die Franzosen degoutieren! Wisset ihr, daß ihr durch diese Engelstugend diesem lachlustigen Volke noch überdies zum Gespött werdet? Wisset ihr, was sie erzählen, um euch vor den Augen der Pariser Welt lächerlich zu machen? — Sie erzählen, daß einer von ihnen im April oder Mai dieses Jahres das Hoftheater von Berlin oder Wien besucht, und daß man darin „Fra Diavolo" oder „Zampa" gegeben habe. Jeder Franzose, der dies hört, schließt, vermöge seiner Logik, daß ihr das abgeschmackteste Volk auf Erden seid, und vergeht vor Lachen.

Ich habe ein solches Gelächter letzthin mit angehört; weil ich gerade schon über andere Dinge zu viel gelacht hatte, stimmte ich diesmal nicht mit ein, sondern ballte meine Fäuste und tat einen Schwur. Wem es nicht gleichgültig ist zu wissen, was ich bei dieser Gelegenheit schwur, der soll es mit der Zeit erfahren; wäre ich mehr, als ich bin, wäre ich einer jener Glücklichen, von denen Schiller in seinen Hexametern singt, so solltet ihr schon jetzt erfahren, was ich mir schwur, als die Franzosen über unsre Pietät gegen „Zampa" und „Fra Diavolo" lachten.

Was? — Wir, das begabteste Volk, unter denen Gott einen Mozart und Beethoven entstehen ließ, sollten dazu gemacht sein, das Gespött der Pariser Salons abzugeben? — In der Tat, wir dienen ihnen jetzt dazu, und verdienen es; der flachste Kopf vom Boulevard des Italiens hat das Recht, über uns zu lachen, denn wir treiben es darnach. — Ich mache uns keinen Vorwurf daraus, daß wir die Vorzüge der französischen Kunst zu erkennen fähig sind, denn dieser einzige Umstand schon ist es, der uns himmelhoch über die Franzosen erhebt; wir sind glücklich zu schätzen, daß wir imstande sind, alles, was uns das Ausland bietet, bis auf das letzte Teilchen seines Wertes zu würdigen; — es ist dies eine außerordentliche Gabe, mit der uns Deutsche der allgütige Himmel beschenkte, denn ohne sie hätte kein Universalgenie, wie Mozart, unter uns erschaffen werden können, und durch sie sind wir fähig, jedem, der sich über uns lustig macht, sein Gespött zu vergeben. Bei alle dem ist es aber in der Natur hergebracht, daß es Zeiten des Krieges, wie des Friedens gibt; wollt ihr daher einmal in Kriegszeiten an den Franzosen Rache nehmen, so könntet ihr sie nicht empfindlicher bestrafen, als wenn ihr ihnen die Emissäre ihres heiligen Geistes,

„Fra Diavolo", „Zampa", „den treuen Schäfer" — und was für christliche Namen sie alle tragen mögen*, einen schönen Tages mit Extrapost zurückschicktet. Seid sicher, sollten die Franzosen gezwungen sein, den Predigten dieser begeisterten Lehrer wieder zuzuhören, so stürben sie vor Langeweile, denn vor allen Dingen sind die Franzosen ein geistreiches Volk, und hassen nichts mit so glühender Erbitterung, als das Ennui.

Dies, meine deutschen Landsleute, wäre eine schöne und wohlverdiente Strafe für die Mißhandlungen, die hier unser lieber, lieber „Freischütz" erlitt; solltet ihr ihn wirklich von eurem Boden verbannt haben, wie es uns der „Charivari" mit so vollkommener Gewißheit versichert, so lasset ihn ja schnell wieder zurückkommen, denn ihr habt manche schlechte Ware dagegen auszutauschen, für die euch dennoch die Franzosen freudig euren „Freischützen" wieder herausgeben werden.

---

* Armer Freund, wie ereiferst du dich gegen diese „christlichen" Namen! Hättest du noch unsre Zeit erlebt, ja die neue große Zeit der Besiegung Frankreichs, was würdest du von uns sagen, wenn du sähest, welche Namen die dir verhaßten Emissäre jetzt erst führen! D. H.

Bericht über eine neue Pariser Oper.

(„La Reine de Chypre“ von Halévy.)

Welch' eine wichtige Bewandtnis hat es doch mit solch' einer großen französischen Oper! Ihre erste Aufführung auf der Pariser Bühne ist ein Ereignis von unberechenbarer Bedeutung: Leidenschaft, Eifersucht, Enthusiasmus, Neugierde, Spekulation, Kunst- und Handelssinn, alles erregt sich daran, glimmt, lodert, sprüht, gähnt, lacht, weint, berechnet, hofft und fürchtet! Lassen wir den Dichter, den Komponisten, den Dekorationsmaler, den Maschinisten, den Ballettmeister, die Tänzer, die Sänger, ja sogar das Publikum selbst noch ganz beiseite, so können wir doch nicht umhin, geradezu auf den Direktor zu stoßen: — was ist dieser Abend der ersten Aufführung nicht für ihn! Er hat 40 000 Franken baares Geld an die Ausstattung dieser Oper verwenden müssen, — somit ist er billigerweise nun gespannt, zu erfahren, was er dafür gewinnen, oder ob er auch seinen Einsatz sogar verlieren wird? Hat er in seinem Leben nie die böse Gewohnheit gehabt, seine Nägel zu kauen, so ist er menschlicher Rücksichten halber zu entschuldigen, wenn er heute in der dritten Szene des vierten Aktes plötzlich und unbewußt in dieselbe verfällt. — Wer ist j e n e r Mann mit dem schwarzen Haare und geschäftig umherstreifenden Blicke? Er ist voller Angst und voller Begeisterung zu gleicher Zeit, späht in seines Nachbars Mienen dem Eindrucke der letzten Arie nach, und preist ihm in demselben Augenblicke das herrliche Thema derselben an:

— das ist niemand anders als der Musikverleger, der bereits im voraus dem Komponisten 30 000 Franken für die neue Partitur bezahlt hat. — Seht ihr dort den jungen Musiker, mit bleicher Miene und verzehrendem Ausdruck der Augen? Mit besorgter Hast hört er der Aufführung zu, verschlingt gierig den Erfolg jedes einzelnen Stückes: ist das Enthusiasmus oder Eifersucht? Ach, es ist die Sorge für das tägliche Brot: — denn wenn die neue Oper Glück macht, hat er zu hoffen, daß jener Verleger bei ihm „Phantasien" und „Airs variés" über „Lieblingsmelodien" derselben bestellt. — Ganz im obersten Range, jener Mann mit prüfend ausgestrecktem Ohre hat das Amt, populäre Stückchen den zahllosen Drehorgeln der Hauptstadt einzustudieren: — er notiert sich soeben die Arie des sterbenden Königs. — Dort seht ihr die Abgeordneten oder Bevollmächtigten der Provinzialtheater-Direktoren: mit leidenschaftlicher Spannung studieren sie die Ausstattung des großen Festzuges und das Verhältnis der Stärke der bezahlten Klatscher zu der der dilettierenden Enthusiasten.

Ganz in weiter Nebelferne, im romantischen Halbdunkel von Eichenhainen und italienischen Kellern, erschaut mein vaterlandsehnsüchtiger Blick ernste, wichtig rechnende Männer in schwarzen Fräcken und braunen Überröcken: wer sind sie, die so emsig die Ferngläser an die matt gewordenen Augen setzen? Klagen sie nicht soeben über die Langsamkeit des deutschen Bundes und der französischen Regierung, welche bis jetzt noch versäumten, Eisenbahnen von allen Punkten Deutschlands bis vor das Parterre der großen Oper in Paris anzulegen, um ihnen sogleich und augenblicklich zu dem zu verhelfen, was ihnen Heil und Segen bringt, das ist: nagelneue Pariser Opern? — O, ich kenne euch! In der Schnelligkeit zähle ich eurer zwei und fünfzig: ihr seid deutsche Theaterdirektoren! —

Seid gepriesen, ihr Herrlichen! Ihr habt mich wieder in mein geliebtes Vaterland versetzt, und dies an einem Abende, in einer Umgebung, vor einem Schauplatze, die über tausend Meilen von ihm entfernt liegen, so weit, so weit, — daß mich schon die Angst einer ewigen Trennung von ihm befiel! Ihr aber, o! ihr seid die Ebener der ganzen Welt! Ihr räumt Felsen aus dem Wege, um unsern Professoren Pariser Vaudevilles vorzuführen! Ihr trocknet den freien deutschen Rhein aus, um

ein „Glas Wasser" aus Frankreich kommen zu lassen! Gewiß, ihr werdet noch Eisenbahnen anlegen, um euch die großen Pariser Opern mit ihren ganzen Festzügen, fliegenden Tänzern, Schlössern und Maschinen auf einem Zuge in den Theaterschuppen fahren zu lassen! — Was! Und wir Deutsche wären nicht unternehmend? — —

Solches und ähnliches kam mir letzthin alles zu Gesicht und zu Sinne, als ich der ersten Aufführung der „Königin von Cypern" beiwohnte. Wunderbar! Ich hörte französische Verse und französische Musik, — ich sah venetianische Dolche und Spione des Rates der Zehn, ich atmete die üppige Luft Cyperns und glaubte seinen heißen Wein zu trinken, — und zwischen dem allen durch konnte ich doch nicht den Anblick des wohlgenährten, grinsenden Gesichtes eines jener Zweiundfünfzig los werden! War dies nun das äußerst glänzend schwarz gewichste Haar dieses Gespenstes, welches meine Augen unwillkürlich anzog, oder war dies der triumphierende Ausdruck seiner Mienen, mit welchem er mir zuzurufen schien: „Ich werde doch wieder der erste sein, der diese Oper in Deutschland gibt!"? — Es war eine entsetzliche Vision, und ich bin ihrer auch jetzt noch nicht ganz los geworden, jetzt, wo ich zur Feder greife, um kühl und nüchtern meine Ansicht über Halévys neue Oper niederzuschribeen. Um mich von ihrem Einflusse ganz zu befreien, halte ich es daher für das beste, geradezu auf jenes Gespenst mit dem glänzend schwarz gewichsten Haare loszugehen, und ein ernstes Wort mit ihm zu sprechen. — Warum, du Gespenst, lässest du ehrlichen Leuten keine Ruhe, wenn sie in der Pariser großen Oper der ersten Aufführung eines neuen Werkes beiwohnen? Warum erscheinst du mir an der Spitze jener Zweiundfünfzig und versetzest mich mit einem Male aus Cypern in die erste beste deutsche Handelsstadt!? — Weil ich ein Deutscher bin? — Franzosen würden allerdings nicht an dich glauben! Das genügt mir aber nicht. Hebe dich hinweg und lasse dich nicht wieder in der Oper sehen! Was geht sie dich und deinesgleichen an? Wie hat es dich und deinesgleichen zu kümmern, was die Pariser sich von ihren Landsleuten vordichten, spielen, singen und komponieren lassen? — Da ziehst du ein kläglich ernstes Gesicht, als wolltest du mir beteuern, daß du mit deinem ganzen stolzen Gefolge in Sammet und Seide verkümmern und

verhungern müßtest, wenn man dich darauf beschränken wollte, was dir deine Landsleute dichten und komponieren. — Wie? Als so arm wagst du deine Landsleute anzuklagen? Laß sehen! Warum gibst du keine neuen deutschen Opern? — „Weil sie langweilig sind.“ — Warum langweilig? — „Weil unsre besten Komponisten nie andre als schlechte Texte erhalten können.“ — Da treffe ich denn endlich auf den rechten Punkt; ich lasse mein Gespenst fahren, und verweile bei dem Kapitel der „schlechten Operntexte“, welches in Wahrheit ein ernstes und betrübendes Kapitel ist, ein Kapitel der Not und des Kummers von Hunderten.

Ein nicht verdienstloser deutscher Komponist, Herr D., begegnete mir letzthin und klagte mir seine große Textnot; er hatte es sich Geld kosten lassen wollen, und deshalb Preise ausgesetzt für einen guten deutschen Operntext: vor kurzem hatte er nun deren eine ziemliche Anzahl erhalten, — mit Schaudern las er einen nach dem andern durch, trostlos legte er sie wieder hin. — Ein andrer Musiker kommt aus Deutschland eigens hierher, um durch Geld und diplomatische Unterhandlungen seines Hofes nur zu einem französischen Texte zu gelangen, den er übersetzen lassen und für Deutschland komponieren möchte. — Von München aus höre ich aber, daß der Kapellmeister Lachner endlich dahin gekommen sei, mit einer Oper Glück zu machen, weil das dortige Hoftheater 1500 Franken nicht gescheut habe, um ihm von Mr. de Saint-Georges ein Textbuch anfertigen zu lassen. Nun bei Gott! Ihr Herren Dichter und Textschreiber, offener kann eure Schwäche nicht eingestanden werden! Und doch, seht nur die Sache deutlich an! Ist es denn etwas so unendlich Schwieriges, einen guten Operntext zu schreiben? Laßt euch einen Rat geben, wie die Sache ganz einfach zu machen ist. Vor allem habt Poesie in euch und das Herz auf dem rechten Flecke: da ihr nun so unendlich viel in alten und in neuen Büchern leset, so kann es dann ja gar nicht anders kommen, als daß ihr bei dieser oder jener Geschichte oder Sache mit eurem ganzen Herzen haften bleibt, — daß ihr nicht weiter gehen könnt, daß ihr plötzlich wundervolle, leidenschaftliche Gestalten vor euch sich bewegen seht, ihre Pulse schlagen fühlt, und ihre jauchzenden Hymnen und wehmütigen Klagen vernehmt. Seid ihr nun so weit, so werdet ihr ja gar nicht mehr

anders können, als schnell mit der Feder ein glühendes Drama aufzuzeichnen, das aller Menschen Brust erschüttern und hoch erregen muß; ein solches Drama braucht ihr dann nur einem jener kunstgeübten, gefühlvollen Musiker zu übergeben, deren Deutschland jederzeit so viele aufzuweisen hat: den wird euer Drama zunächst begeistern, und was er in dieser Begeisterung mit euch in Gemeinschaft erschafft, wird die schönste Oper der Welt sein.

Dazu ist nun aber allerdings die Gabe der Poesie und das tiefste, zarteste Gefühl vonnöten; sollte es daher Leute unter euch geben, die sich mit diesen vortrefflichen Sachen nichts zu schaffen machten, so werden sie doch zum allerwenigsten Geschick haben, denn Geschick ist zum Handwerk des Schusters und des Riemers unerläßlich, und somit auch zu dem des Operntextmachers. Habt ihr nun Geschick, so leset Zeitungen, Romane, Bücher, vor allem das große Buch der Geschichte: was gilt es, ohne lange zu suchen, findet ihr irgendwo eine halbe oder eine ganze Seite, die euch ein seltsames Ereignis erzählt, das ihr zuvor noch nicht kanntet, oder das ihr noch nicht erlebt hattet? Über dies Ereignis denket sodann etwas nach, macht drei oder selbst fünf große Striche hindurch, die ihr nach Belieben Akte nennen könnt, gebt jedem dieser Akte ein gemessenes Teil der Handlung, macht diese interessant, — (und es ist ja nichts leichter wie dies!) — hier laßt plötzlich eine Heirat auseinandergehen, — dort den Geliebten sein Mädchen entführen, — hier schlagt einen jungen Kavalier halbtot, dort laßt eine Senatorstochter zur Königin krönen, und endlich werft den Intriganten zum Fenster hinaus; — als Verzierungen bringt goldne Giftbecher, heimliche Tapetentüren, versteckte Spione und dergleichen unterhaltende Dinge an, — so werdet ihr, ehe man eine Hand umdreht, einen Operntext haben, der gerade so gut ist als alle die, um derentwillen deutsche Musiker Pariser Textmacher belagern, und vor allem — gerade so vortrefflich als der Text der „Königin von Cypern".

Solltet ihr nun aber unglücklicherweise auch nicht einmal Geschick besitzen, nun! so macht, was Ihr wollt, — schreibt Kritiken, raucht Zigarren, und legt euch abends zu Bett; — nur schreibt unsern bedauernswürdigen Komponisten keine Opernbücher; denn so klug ihr sonst seid, so seid ihr doch in

einem entsetzlichen Irrtume, was dieses Gewerbe betrifft. Ihr bildet euch nämlich ein, sobald ihr einen Operntext schreiben wollt, müsse euch irgend etwas Außerordentliches einfallen: da müßten, — so glaubt ihr, — statt der Menschen lauter Wolken und Blumen erscheinen, oder — kommt euch nun schon gar nichts andres zu Sinn als Menschen, nämlich Barone, Offiziere, Ritter, Spitzbuben und Gräfinnen, so müßten diese sich wenigstens alle wie Wolken oder Blumen gebärden, denn sonst sei es nicht möglich, sie singen zu lassen. Eure Hauptfrage bleibt daher, alle Handlung zu entfernen, zum Mindesten die Personen niemals handeln zu lassen, wenn sie einmal in das Singen gebracht worden sind; denn für die Musik muß alles lyrisch, außerordentlich lyrisch, fast nichts sagend sein: dann nur, glaubt ihr, könne der Musiker mit gehöriger Salbung seine Melodien und Modulationen ins Werk setzen! Und ist es durchaus unmöglich, drei Stunden lang alle Handlung zu übergehen, so erseht ihr kein andres Rettungsmittel, als die Leute auf gut Deutsch sich endlich in Prosa sagen zu lassen, daß der eine den andern tot geschlagen, der Sohn seinen Vater gefunden, die Polizei aber alle arretiert hat. Nun will es aber noch das Unglück daß ihr gewöhnlich auf Süjets verfallt, die zu jenen vortrefflichen lyrischen Ergüssen gar nicht passen wollen; was soll z. B. ein operistischer Leutnant oder Major sagen und singen, wenn ihn Bauern durchprügeln wollen? Gewiß nichts andres als: „Jott's schwere Not!" — und dies würde sich in der Tat auch ganz gut und dramatisch ausnehmen; — statt dessen laßt ihr ihn aber — Gott weiß was für närrisches Zeug von „Schreckensverhängnis", „Götterschluß" und — wenn irgend ein Frauenzimmer mit in der Nähe ist — von „Liebe" und „Triebe" singen, was gewiß in seinem ganzen Leben noch keinem preußischen Major eingefallen ist.

Wenn ihr doch wüßtet, wie klug ihr tätet, euch scheinbar gar nicht um den Komponisten zu kümmern, sondern Euch nur zu bemühen, Szene für Szene ein gesundes, gefühlvolles Drama zu schreiben! Dadurch würdet ihr es dem Musiker namentlich auch möglich machen, eine dramatische Musik zu komponieren, was ihr ihm jetzt hartnäckig verwehrt. — Was die Verse betrifft, so kann man im allgemeinen wohl annehmen, daß gute besser sind wie schlechte: gar sehr tut ihr aber un-

recht, wenn ihr zu viel darauf gebt; denn oft kann der Musiker das, was ihr am schönsten gereimt habt, gar nicht gebrauchen, sondern fühlt sich, um seiner Musik Fluß und Ausdruck zu geben, genötigt, eure kostbarsten Rhythmen zu zerstückeln und eure feinsten Reime zu vergraben.

Um euch nun recht deutlich zu zeigen, wie man, selbst ohne die Gabe der Poesie zu besitzen, sondern nur mit einigem Geschick zu Werke gehend, einen Operntext verfertigen kann, der, in die Hände eines talentvollen Komponisten gegeben, allgemein zu interessieren, zu erregen und, in einem gewissen Sinne, auch zu befriedigen imstande ist, will ich euch den Text der „Königin von Cypern", verfaßt von Herrn St. Georges, vorführen, und hoffe, daran zu beweisen, daß die Franzosen eben auch keine Tausendkünstler sind.

Im Buche der Geschichte hatte Herr St. Georges gelesen, daß in der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts Venedig, in seinen räuberischen Absichten auf die von Königen aus dem französischen Hause Lusignan beherrschte Insel Cypern, sich eines Prinzen dieses Hauses, dessen Thronrecht von seiner Familie bestritten wurde, heuchlerisch annahm, ihm zur Krone verhalf und seinen unheilvollen Einfluß dadurch aufzutringen suchte, daß es ihm Catarina, die Tochter des venetianischen Senators Andreas Cornaro, zum Weibe gab. Bald starb dieser König, und zwar, wie man allgemein vermutete, an Venedigs Gift; denn in der Nacht seines Todes brachen Verschwörungen aus in der Absicht, der Königswitwe die Regentschaft für ihren kleinen Sohn zu rauben; an Catarinas hartnäckiger Weigerung, der Regierung zu entsagen, sowie an ihrem mutvollen Widerstande scheiterte aber für diesmal Venedigs Plan. — Dies ist eine entschiedene Staatsaktion, — Keiner wird es leugnen. Sehen wir nun, wie diese geschichtliche Notiz von Herrn St. Georges zu einem fünfaktigen lyrischen Drama benutzt wurde.

Der erste Akt spielt in Venedig, im Palaste des Senators Andreas Cornaro; dieser ist im Begriff, seine Tochter Catarina einem französischen Ritter, Herrn Duprez — ich wollte sagen — Gerard de Coucy, zu vermählen. Gerard und Catarina lieben sich, und versichern sich dessen in einem ziemlich langen Duett von neuem; — der gute Senator freut sich dieser Liebe und segnet sie: — da tritt ein Mann in rotem Gewande

mit einer schwarzen Schärpe ein; Cornaro erkennt ihn als Mitglied des Rates der Zehn, erschrickt und schickt das Brautpaar hinweg. Moncenigo, so heißt der Friedensstörer, macht den Senator damit bekannt, daß es der Beschluß des Rates sei, Catarina dem Könige von Cypern zu vermählen, und daß Andreas somit nichts andres und schleunigeres zu tun habe, als sein dem französischen Ritter gegebenes Wort zurückzunehmen und in diese königliche Ehe zu willigen, oder, den Befehlen Venedigs ungehorsam, mit dem Tode zu büßen. Er bewilligt dem Senator eine kurze Bedenkzeit, welche dieser zu kummervollen Betrachtungen verwendet. Während dem beginnt die Hochzeitsfeier; venetianische Herren, sowie französische Ritter — Gerards Freunde — erscheinen als Gäste; nur der Senator bleibt aus; dafür bekommt aber ein hübscher schlanker Mann Gelegenheit, mit zwei seiner äußerst kurzröckigen Freundinnen ein höchst beliebtes Pas de trois auszuführen, welches jedoch sein Ende findet, als der unglückliche Vater hereintritt und allen Anwesenden bekannt macht, daß die Hochzeit nicht statt finden werde, und daß er sein Gerard gegebenes Wort zurücknähme. Alles ist wie geschlagen; Fragen, Bestürmungen. Klagen, Drohungen wechseln ab: Gerards Freunde schelten den Senator wortbrüchig, die venetianischen Herren verteidigen ihn, der getäuschte Bräutigam raset, die bejammernswürdige Braut sinkt in Ohnmacht, und der Vorhang fällt. — Könnt ihr für einen ersten Akt mehr verlangen? —

Der zweite Akt führt uns in Catarinas Betzimmer, welches jedoch nicht unterläßt durch weit offene Fenster auf den großen Kanal auszugehen; der Mond scheint, und Gondoliere singen. Die trostlose Patriziertochter blättert in einem Gebetbuche und findet darin einige Zeilen ihres Geliebten, welche ihr ansagen, daß er um Mitternacht kommen werde. sie zu entführen, worüber sie sich denn außerordentlich freut. Schon harret sie des Ritters, als der gebeugte Vater hereintritt, sich bei der Tochter entschuldigt und sie, seiner und ihrer eigenen Ruhe wegen, zu vermögen sucht, in die Ehe mit Cyperns König zu willigen: so sehr er ihr das Gute dieser Partie anpreist, so wenig vermag er jedoch sie nach seinem Wunsche zu stimmen, und er verläßt sie mit trauerndem Herzen. Kaum sieht sich aber Catarina allein, als sie in ihrem ruhigen Betzimmer aufs neue gestört wird:

sie hört ihren Namen rufen. Ihr wißt ja recht wohl aus Victor Hugos Tyrann von Padua, daß jener heillose Rat der Zehn im Hause jedes Venetianers von einiger Bedeutung geheime, den Bewohnern selbst unbekannte Gänge und Türen kennt, vermöge welcher seine Spione nach Belieben in das Innerste der wohlverwahrtesten Paläste dringen, um dort ihre Verrätereien ausführen zu können. Solch' eine Türe, und solch' ein heimlicher Gang öffnen sich denn nun auch an der einen Wand des jungfräulichen Betzimmers, und wer heraustritt, ist niemand anders, als Signor Moncenigo, Mitglied des Rates der Zehn. Kurz und bündig erklärt er der erschrockenen Patriziertochter, daß sie ihrem Geliebten, sobald er sich eingefunden haben würde, zu versichern habe, sie liebe ihn nicht mehr, und fühle sich freiwillig von der Krone Cypern angezogen: — nur dadurch könne sie nämlich sein Leben retten. Sie fragt, wer ihn ermorden würde? Er öffnet die geheime Tür, zeigt ihr mit den Worten: „diese Hände!" eine ansehnliche Versammlung dolchzückender Mörder, und zieht sich in den Gang zurück. — Es schlägt Mitternacht: — der Geliebte läßt sich vernehmen, die Unglückliche vermag nicht ihm entgegen zu eilen. Nun urteile man, welch' ein Duett hier folgen muß! Der Ritter, der zärtlich zur Flucht drängt, — die Geliebte in tödlicher Angst vergehend, belauscht und bedroht von Mördern. Auf seine Vorwürfe über ihre scheinbare Kälte will sie mit der Wahrheit herausfahren, da öffnet sich das eine Mal jene abscheuliche Türe ein klein wenig warnend vor ihrem Blicke; das andre Mal tritt, immer nur ihr sichtbar, Signor Moncenigo mit drohender Gebärde selbst hervor: — in Verzweiflung ruft sie endlich dem Ritter zu, daß sie ihn keineswegs mehr liebe, und daß sie Königin zu werden wünsche. Was Gerard darauf antwortet, läßt sich leicht denken: nach einigem Erstaunen über die Grobheit seiner Geliebten kündigt er ihr seinen Haß, seine Verachtung an; sie leidet fürchterlich und droht umzusinken, was denn endlich auch nicht ausbleibt, als der getäuschte Geliebte mit einem höchst schmerzlichen „adieu pour jamais!" davon eilt. Moncenigo und die Mörder brechen hervor und bemächtigen sich der Hingesunkenen, um sie nach Cypern zu schaffen. — Dies ist venetianisch und keineswegs uninteressant.

Nun aber läßt uns Herr St. Georges ohne alle Kosten

nach Cypern reisen, welches uns der dritte Akt in aller Herrlichkeit erschließt: — wir sind in einem „Casino" Nicosias; tausend Kerzen erhellen die wollüstige Nacht, wundervolle Haine und dichte Boskets umgeben den Schauplatz; — hier sitzen cypriotische Herren, dort venetianische, — schöne üppige Frauen mischen sich in das Fest, köstlicher Wein funkelt in den Bechern, — man spielt, man singt, man tanzt: — das Herz lacht einem, wenn man es mit ansieht. Signor Moncenigo verfehlt nicht, auch hier zugegen zu sein: Venedig und sein Rat der Zehn ist überall. Auch hier findet er sogleich Arbeit. Ihm wird gemeldet, daß sich eine verdächtige Gestalt, ganz dem Ritter Gerard de Coucy ähnlich, blicken lasse, worauf er sogleich es für rätlich hält, Befehl zu des Unglücklichen Mord zu erteilen, da dieser hier leicht große Unannehmlichkeiten verursachen könnte. Als sich das bunte Gewühl der Gäste verzogen hat, hört man denn auch wirklich ganz in der Nähe den Hilferuf des französischen Ritters; dann folgt Schwertergeklirr, und endlich die Flucht der Mörder. Gerard tritt mit einem fremden Ritter auf, dem er für die glückliche Hilfe dankt, durch welche er ihn von den Dolchen der Mörder errettete; der Unbekannte, niemand anders als Jacques Lusignan, der König von Cypern selbst, behauptet, nur seine ritterliche Schuldigkeit getan zu haben, verweigert aber seinen wahren Namen zu erkennen zu geben, indem er sich begnügt, Frankreich sein Vaterland zu nennen. Gerard ist entzückt, einen Landsmann gefunden zu haben, Lusignan nicht minder: — „Heil Frankreich, dem schönen Lande!" tönt es von Beider Lippen; — ritterliche Freundschaft wird geschlossen. Beide fragen sich so schicklich wie möglich aus; einer klagt dem andern so diskret wie möglich sein Leid; Lusignan betrachtet sich als einen armen Verbannten, der genötigt sei, in fremden Landen sein Recht zu wahren; Gerard aber bekennt, daß ihn ein großer Gram und die Begierde, sich an dem Räuber seines Glückes zu rächen, nach Cypern führe. Beide geloben sich Beistand, schwören sich Hilfe und Treue. Da tönen Kanonen vom Hafen her: — das Schiff der Königin naht sich Cypern! Lusignan atmet auf in Freude und Entzücken: sein guter Stern soll ihm aufgehen! — Gerard, von ganz anderen Gefühlen bestürmt bei dem Donner der Kanonen, klagt über Untreue und wütet nach Rache! —

So gelangen wir in den vierten Akt: da gibt es Festlichkeiten und Pomp sondergleichen! Wir sind am Hafen und erwarten mit dem jauchzenden Volke die Ankunft des Schiffes der Königin: — es naht, sie betritt auf kostbaren Teppichen das Land; Lusignan, als König, kommt ihr aus dem Schlosse entgegen, — Geschützdonner Glockengeläute, Trompetengeschmetter begleiten den prunkenden Zug in die Kathedrale. — Die Szene ist leer und öde geworden, da tritt er auf, der unglückselige Gerard, und brütet über den Vollzug seiner Rache: er weiß, daß er sich selbst in den unausbleiblichen Tod stürzt; dennoch will er sich rächen, und dann den schmachvollsten Tod erleiden. Er will in die Kirche, wird aber durch den wiederkehrenden Zug zurückgetrieben; an einer Mauer des Schlosses nimmt er seinen Stand ein, erwartet den König, und als Catarina an dessen Hand naht, stürzt er sich mit gezücktem Dolche auf ihn los. Da erkennt er seinen Landsmann und Retter: entsetzt über sein Vorhaben, prallt er zurück, die Wachen aber ergreifen ihn. Das Volk verlangt wütend seinen Tod; der König wirft ihm voll Verwunderung und Entrüstung den Treubruch vor: „Mich, der dich von Mörderhänden errettete, wolltest du töten?" — Dennoch wehrt er dem mordlustigen Volke, und übergibt ihn den Händen der cypriotischen Justiz.

Der fünfte Akt spielt nun zwei Jahre später. Die geschichtliche Zwischenzeit beläuft sich eigentlich auf vier Jahre; mit großem Geschick hat jedoch Herr St. Georges eine so peinliche Pause um die Hälfte zu verkürzen gewußt. Der König, vor der Zeit gealtert, liegt an einer schleichenden tödlichen Krankheit darnieder. Catarina, ergeben in ihr Los, und von Achtung für ihren Gatten erfüllt, wacht am Krankenbette. Lusignan dankt ihr für ihre Güte und Treue, und entdeckt ihr, daß er um ihr früheres Verhältnis zu Gerard wisse; als er diesen nämlich von dem Tode durch Henkersbeil heimlich gerettet, habe er ihm aus Dankbarkeit alles vertraut, und er, weit entfernt, deshalb seiner Gattin zu zürnen, sei vielmehr von Bewunderung für ihre Treue und Standhaftigkeit durchdrungen, und wünsche ihr Glück, daß durch seinen baldigen Tod, der nicht mehr lange ausbleiben könne, sie der gezwungenen Bande entledigt werden würde. — Ein Malteserritter in wichtigen Aufträgen für den König, läßt sich melden: Lusignan befiehlt, er solle seiner Gattin

vorgeführt werden; denn er fühlt, daß seine letzte Stunde herannahe, und will seinem Weibe die Verwaltung der Regierung für seinen Sohn übergeben. Der Malteserritter, niemand anders als Gerard de Coucy, tritt ein, und wird von der Königin empfangen: das führt denn einen peinlichen Auftritt herbei, — Schmerzen der Erinnerung werden wach. Gerard kann nicht umhin, seien Vorwürfe der Treulosigkeit zu erneuern, welche Catarina jedoch dadurch zurückzuweisen versteht, daß sie ihm die entsetzlichen Umstände angibt, unter welchen sie ihm erklären mußte, sie liebe ihn nicht mehr. Gerard, befriedigt, eilt, nun der Königin seine Aufträge auszurichten: — er ist von dem in Reue gestorbenen Senator unterrichtet worden, daß Lusignan an Gift darniederliege, welches ihm Venedig, erzürnt über des Königs Unfolgsamkeit und nicht vermuteten Selbständigkeitswillen, bereitet habe; er sei gekommen, um Lusignan zum Lohne seiner gegen ihn bewiesenen Großmut von dem höllischen Komplotte zu benachrichtigen, und wo möglich noch zu retten. „Zu spät!" donnert der heimlich eingetretene Moncinego. „Niemand vermag den König mehr zu retten; in diesem Augenblicke erliegt er der Strafe, die Venedig, erzürnt über den Trotz, den er seinem Einflusse entgegenzusetzen wagte, über ihn verhing! Und dir, Catarina, — willst du dein eigenes Leben erhalten, — befiehlt Venedig, die Zügel der Regierung in seine Hände zu legen." — „Niemals!" versetzt entrüstet die Königin: „ich werde regieren für meinen Sohn und um den Gatten zu rächen!" — „Auf wen bauest du, um uns zu trotzen?" — „Auf mein Volk, dem ich zur Stunde Venedigs schändlichen Verrat kund machen will!" — „Niemand wird dir glauben, denn ich werde erklären, daß du, im ehebrecherischen Einverständnis mit jenem Ritter dort, deinem Gatten den Tod gabst: wer wird mich Lügen strafen?" — **„Ich!"** — ruft der hier eintretende, bereits tot geglaubte König, bleich, von heftigen Leiden verzehrt, sterbend seine letzte Kraft zusammennehmend, mit der er sich an den Eingang des Gemaches geschleppt und Moncenigos schändliche Rede gehört hat. — Dieser Moment ist von außerordentlicher Wirkung. — Der König erklärt, die letzten Augenblicke seines Lebens dazu verwenden zu wollen, Venedigs niederträchtigen Verrat zu vereiteln, und dem Volke die Unschuld seiner Gattin zu versichern. Da gibt der unerschütterliche Moncenigo zum Fenster hinaus

mit seiner Schärpe ein Zeichen, — Kanonendonner, Aufruhr läßt sich vernehmen: zu spät wird der Verräter von des Königs Wachen ergriffen. Man eilt zum Kampfe, zur Unterdrückung der venetianischen Rebellion; Gerard, froh, Lusignan dienen zu können, treibt mit seinen Rittern die Venetianer aus dem Arsenal: Catarina stellt sich an die Spitze des Volkes, das sie schnell für sich begeistert hat: Venedig wird geschlagen, und der sterbende König übergibt die unheilvolle Krone in seiner Gattin Hände. Diese nimmt ihr Söhnlein auf den Arm, welches übrigens, auf Herrn St. Georges' wohltätige Zeitverkürzung nicht achtend, sich streng geschichtlich als ein tüchtiger Knabe von wenigstens drei Jahren ausweist; das Volk schwört Treue, und der Malteserritter, seines Ordensgelübdes eingedenk, trennt sich von seiner Frühgeliebten auf ewig. —

Wer wird nun läugnen, daß dies ein Operntext sei, wie man ihn sich unter Umständen gar nicht besser wünschen kann? Da ist eine Handlung, welche den Zuschauer von Akt zu Akt fesselt, spannt und unterhält, rührend — wo es hingehört, entsetzlich — wo es sich gut ausnimmt, — dem Komponisten hundert Gelegenheiten bietend, all' seine Fähigkeiten und Fertigkeiten an das Licht zu bringen.

Und dennoch wird es keinem Menschen einfallen, diesen Text ein Kunstwerk zu nennen: vor allen Dingen hat es dabei dem Herrn Verfasser entschieden an jener Gabe gebrochen, die wir Poesie nennen: da gehts nichts aus einer höheren geistigen Idee hervor, kein innerer Schwung hat den Dichter hingerissen, keine glühende Begeisterung hat ihn aus sich herausgehoben. Die erste beste geschichtliche Tatsache hat er aufgegriffen; ohne alle Rücksicht auf eine ihr zugrunde liegende besondere Idee, ist seine Wahl auf diese gefallen, weil sie gerade auf keine andre fiel, oder weil er vermöge seiner Sachkenntnis ersah, daß sich bei einer Bearbeitung dieser Geschichte alle jene beliebten und spannenden Effekte anbringen lassen würden, deren geschickte Verwendung das Handwerk der heutigen Pariser Bühnendichter ausmacht, und in denen sie sich alle schon tausendfältig geübt haben. So ist es denn auch mit der ganzen Oper beschaffen: — jede Szene interessiert und unterhält, nichts aber ist imstande, selbst auch für einen Moment Begeisterung zu erregen, oder unsre höheren Kräfte in Schwung zu versetzen. Und dennoch

ist Herr St. Georges so klug zu wissen, daß hier und da auch ein Punkt der Begeisterung angebracht werden müsse; denn auch in der „Königin von Cypern“ hat er nicht unterlassen, sich die Herzen der Zuhörer durch einen Aufruf der Sympathie zu gewinnen: er benutzt den Umstand, daß Gerard und Lusignan, die in Cypern abenteuerlich aufeinander stoßen, Franzosen sind, und läßt sie sich in Enthusiasmus für ihr Vaterland — „das schöne Frankreich“ — ergießen, was nicht ohne Wirkung bleiben konnte, da das Pariser Publikum größtenteils aus Franzosen besteht. Dabei hat die Sache das Gute, daß diese Szene mit geringer Mühe dem Patriotismus jedes Volkes angepaßt werden kann. Spielt man diese Oper z. B. in München, so hat man aus Venedig bloß Rußland, aus Cypern Griechenland, aus Jacques Lusignan den König Otto, aus dem Ritter Gerard aber einen bayrischen Kavallerieoffizier außer Diensten zu machen, so kann in jenem Duett ganz schicklich auch: „mein schönes Bayern“ gesungen werden, und die Begeisterung wird dann nicht ausbleiben. Ich bin in der Tat begierig zu erfahren, ob Herr St. Georges in Lachners „Catarina Cornaro“ nicht dieses Arrangement für München getroffen hat.

Ihr seht also, verehrte deutsche Operntextmacher, wie gar leicht es ist, ganz vortreffliche Süjets zuwege zu bringen, Interesse auf Interesse darin zu häufen, ja selbst eine Art von Begeisterung hervorzurufen, ohne daß es euch mehr Mühe kostete, als die Erwerbung einiges Geschickes sie verursacht. Dabei habt ihr vor den Franzosen noch den Vorteil einer bei weitem freieren Theaterzensur voraus. Ihr dürft z. B. in Cypern ungehindert venetianische Verschwörungen ausbrechen lassen, was hier große Schwierigkeiten hatte, weil die französische Regierung anfangs Anspielungen auf die letzten Toulouser Unruhen befürchtete. Dies beiseite gestellt, seht ihr aber ferner an der „Königin von Cypern“, daß ihr nur den ersten besten geschichtlichen Stoff zu ergreifen, ihn mit allerlei Familien- oder Gesellschaftsvorfällen, wie Hochzeiten, Entführungen, Duellen usw. auszustatten braucht, um einem talentvollen Musiker hinreichende Gelegenheit zu verschaffen, sein dramatisches Kompositionstalent auf das Mannigfaltigste glänzen zu lassen, und jedes Publikum vier bis fünf Stunden auf das Anziehendste zu unterhalten.

Letzteres ist Herrn Halévy auch vollkommen gelungen; seine Musik ist anständig, gefühlvoll, an manchen Stellen sogar von bedeutender Wirkung. Eine Anmut, die ich an Halévys Talente früher noch nicht kannte, liegt in den vielen hübschen Gesangstellen, zu denen der Text reichlichen Stoff bot, und vor allem fiel mir in der Bearbeitung des Ganzen ein gutes Streben nach Einfachheit auf. Es wäre ein wichtiges Moment für unsre Zeit, wenn dieses Streben von der Pariser großen Oper ausgehen sollte, in einer Epoche, wo unsre deutschen Opernkomponisten eben erst angefangen haben, dem französischen Luxus und Pompe nachzueifern; wir hätten dann nichts Gescheiteres zu tun, als auf halbem Wege wieder umzukehren, um wenigstens in dieser rückgängigen Bewegung den Franzosen zuvorzukommen. Mit Glück hat Halévy nach Vereinfachung jedoch nur in der Vokalpartie seiner Oper gestrebt, aus der er alle jene perfiden Kunststückchen und unausstehlichen Primadonnen-Zierraten verbannt hat, welche (allerdings zum großen Entzücken der glorreichen Pariser Dilettanten) aus den Partituren Donizettis und Konsorten in die Feder manches geistreichen Komponisten der französischen Oper geflossen waren. Viel weniger ist ihm dies dagegen in der Instrumentalpartie geraten. Wollen wir — Gott weiß aus welchen Gründen — die moderne Anwendung der Blechinstrumente aufgeben, so müssen wir notwendig auch die Kompositionsweise verlassen, die jene Anwendung hervorgerufen hat; in Wahrheit ist aber die z. B. Halévy eigentümliche Auffassung der dramatischen Musik viel eher als ein Fortschritt, denn als ein Rückschritt zu betrachten, und die — ich möchte sagen — historische Richtung, die in derselben vorwaltet, muß als eine gute Basis angesehen werden, auf welcher wir weiter, zur Lösung vielleicht noch ganz unausgesprochener Aufgaben gelangen dürften. Daß diesem historischen Charakter die geistvolle Anwendung zumal der modernen Blechinstrumente, wie wir sie z. B. in Halévys „Jüdin" kennen, sehr gut entspricht, ist nicht in Abrede zu stellen, und hat sich dieser talentvolle Komponist, vielleicht durch die Gewahrung des scheußlichen Mißbrauchs, den neuere italienische Opernmacher und Pariser Quadrillenkomponisten von dieser Instrumentationsweise machen, von ihrer ferneren Anwendung abschrecken lassen, so befindet er sich jedenfalls in einem Irrtume, der zumal mit der Festhaltung seiner Kompositionsweise in vol-

lem Widerspruche steht. Denn, ich wiederhole es, von seiner früheren Art der Auffassung dramatischer Musik hat Halévy auch in diesem seinem neuesten Werke, nicht abgelassen, und so kommt es denn, daß sich zumal in den beiden ersten Akten Stellen vorfinden, die ihrem Charakter nach durchaus anders, ich will sagen „moderner" hätten instrumentiert werden müssen, um die jedenfalls beabsichtigte Wirkung hervorzubringen; dadurch ist Halévy in den Fehler geraten, z. B. Klarinetten und Hoboen dieselbe Wirkung zuzumuten, die nur von Hörnern und Ventiltrompeten zu erwarten steht; und so kommt es, daß diese Stellen den Eindruck einer völlig schülerhaften Instrumentation machen. Im Verlaufe der Oper hat der Komponist seine Grille aber fahren lassen, und instrumentiert, wie es nun einmal in seiner Natur liegt. Abgesehen von diesem (im Ganzen doch nur Neben-) Punkte, sind überhaupt die letzteren Akte wirkungsreicher als die ersten: in jeder Nummer stößt man auf große Schönheiten, und es ist in diesem Bezuge namentlich der letzte Akt zu nennen, dem der Komponist wirklich einen hochpoetischen Duft zu geben gewußt hat: der sterbende König erhält dadurch eine rührende, ergreifende Bedeutung, und von wahrhaft erschütternder Wirkung ist ein Quartett, welches jener Situation angehört, die ich schon bei der Besprechung des Textes als schön anführte. Eine gewisse schauerliche Erhabenheit, durch elegischen Hauch verklärt, ist überhaupt ein charakteristischer Zug in Halévys besseren, aus dem Herzen geflossenen Produktionen.

Sage ich nun noch in der Kürze, daß, wenn diese Oper nicht an die Höhe der „Jüdin" reicht, dies gewiß nicht einer Schwächung der Schöpfungskraft des Komponisten, sondern einzig dem Mangel eines großen, hinreißenden, oder allgemein erschütternden poetischen Hauptzuges in der Dichtung, wie er in jener „Jüdin" wirklich vorhanden ist, zur Last gelegt werden muß. Die Pariser große Oper kann sich aber immerhin zu der Geburt dieses Werkes gratulieren.

Freuet somit auch ihr euch, gepriesene Zweiundfünfzig! Ihr bekommt da wieder ein neues Kind, das euch nicht einen Heller Geburtswehen kostet. Erscheint nun die Zeit, wo ihr auch einmal große deutsche Kinder mit liebenden Armen umfangen müßt, so grollt mir nicht darüber, daß ich ihr Dasein hervorgerufen haben werde; denn wenn ich auch nicht zweifeln

kann, daß meine heutigen Entdeckungen und Ratgebungen in bezug auf das Operntextmacherhandwerk unsre deutschen Dramatiker auf der Stelle veranlassen werden, unsern Komponisten die besten Bücher von der Welt zu schreiben, so ist dies von mir doch nicht in der Absicht geschehen, euch an Geld und Gut zu schaden, sondern vielmehr in der schwärmerischen Hoffnung, euch dadurch eine, vielleicht rühmlichere Erwerbsquelle zu eröffnen. Dessen seid versichert! —

Paris, den 31. Dezember 1841.

Der fliegende Holländer.

Personen.

Daland, ein norwegischer Seefahrer.
Senta, seine Tochter.
Erik, ein Jäger.
Mary, Sentas Amme.
Der Steuermann Dalands.
Der Holländer.

Matrosen des Norwegers. Die Mannschaft des fliegenden Holländers.
Mädchen.

Die norwegische Küste.

Erster Aufzug.

Steiles Felsenufer. Das Meer nimmt den größten Teil der Bühne ein; weite Aussicht auf dasselbe. Finsteres Wetter; heftiger Sturm. Das Schiff Dalands hat soeben dicht am Ufer Anker geworfen; die Matrosen sind in geräuschvoller Arbeit beschäftigt, die Segel aufzuhissen, Taue auszuwerfen usw. — Daland ist an das Land gegangen; er ersteigt einen Felsen und sieht landeinwärts, die Gegend zu erkennen.

Erste Szene.

Matrosen
(während der Arbeit).
Hohoje! Hohoje! Halloho! Ho!

Daland
(vom Felsen herabkommend).
Kein Zweifel! Sieben Meilen fort
trieb uns der Sturm vom sich'ren Port.
So nah' dem Ziel nach langer Fahrt,
war mir der Streich noch aufgespart!

Steuermann (von Bord, durch die hohlen Hände).
Ho! Kapitän!

Daland.
Am Bord bei euch, wie steht's?

Steuermann (wie zuvor).
Gut, Kapitän! Wir sind auf sich'rem Grund!

Daland.
Sandwike ist's! Genau kenn' ich die Bucht. —
— Verwünscht! Schon sah am Ufer ich mein Haus,
Senta, mein Kind, glaubt' ich schon zu umarmen! —
da bläst es aus dem Teufelsloch heraus . . .
Wer baut auf Wind, baut auf Satans Erbarmen!
(An Bord gehend.)
Was hilfts! Geduld, der Sturm läßt nach;
wenn so er tobt, dann währt's nicht lang. —
(Am Bord.)
He, Bursche! Lange war't ihr wach:
zur Ruhe denn! Mir ist's nicht bang!
(Die Matrosen steigen in den Schiffsraum.)
Nun, Steuermann, die Wache nimm für mich!
Gefahr ist nicht, doch gut ist's, wenn du wachst.

Steuermann.
Seid außer Sorg'! Schlaft ruhig, Kapitän!

(Daland geht in die Kajüte.)
(Der Steuermann allein auf dem Verdeck. Der Sturm hat sich etwas gelegt und wiederholt sich nur in abgesetzten Pausen; in hoher See türmen sich die Wellen. Der Steuermann macht noch einmal die Runde, dann setzt er sich am Ruder nieder.)

Steuermann
(sich aufrüttelnd, als ihm der Schlaf kommt).
(Lied.)

Mit Gewitter und Sturm aus fernem Meer —
mein Mädel, bin dir nah'!
Über turmhohe Flut vom Süden her —
mein Mädel, ich bin da!
Mein Mädel, wenn nicht Südwind wär',
ich nimmer wohl käm' zu dir:
ach, lieber Südwind, blas' noch mehr!
Mein Mädel verlangt nach mir.
Hohohe! Jolohe! Holoje! Ho! Ho!

(Eine Woge rüttelt heftig das Schiff. Der Steuermann fährt auf und sieht nach; er überzeugt sich, daß kein Schade geschehen, setzt sich wieder und singt, während ihn die Schläfrigkeit immer mehr übermannt.)

Von des Südens Gestad', aus weitem Land —
ich hab' an dich gedacht;
durch Gewitter und Meer vom Mohrenstrand
hab' dir 'was mitgebracht.
Mein Mädel, preis' den Südwind hoch,
ich bring' dir ein gülden Band;
ach, lieber Südwind, blase doch!
Mein Mädel hätt' gern den Tand.
Hohohe! usw.

(Er kämpft mit der Müdigkeit und schläft endlich ein.)

(Der Sturm beginnt von Neuem heftig zu wüten; es wird finsterer. In der Ferne zeigt sich das Schiff des „fliegenden Holländers" mit blutroten Segeln und schwarzen Masten. Es naht sich schnell der Küste nach der dem Schiffe des Norwegers entgegengesetzten Seite; mit einem furchtbaren Krach sinkt der Anker in den Grund. — Der Steuermann Dalands zuckt aus dem Schlafe auf; ohne seine Stellung zu verlassen, blickt er flüchtig nach dem Steuer, und, überzeugt, daß kein Schade geschehen, brummt er den Anfang seines Liedes und schläft wieder ein. — Stumm und ohne das geringste Geräusch hißt die gespenstische Mannschaft des Holländers die Segel auf.)

Zweite Szene.

(Der Holländer kommt an das Land. Er trägt schwarze Kleidung.)

Holländer.

Die Frist ist um, und abermals verstrichen
sind sieben Jahr'. — Voll Überdruß wirft mich
Das Meer ans Land . . . Ha, stolzer Ozean!
In kurzer Frist sollst du mich wieder tragen!
Dein Trotz ist beugsam, — doch ewig meine Qual! —
— Das Heil, das auf dem Land' ich suche, nimmer
werd' ich es finden! — Euch, des Weltmeers Fluten,
bleib' ich getreu, bis eure letzte Welle
sich bricht, und euer letztes Naß versiegt! — —
— Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab: —
doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht!
Da, wo der Schiffe furchtbar Grab,
trieb mein Schiff ich zum Klippengrund: —
doch ach! mein Grab, es schloß sich nicht! —
Verhöhnend droht' ich dem Piraten,

im wilden Kampfe hofft' ich Tod:
„Hier" — rief ich — „zeige deine Taten!
Von Schätzen voll ist Schiff und Boot." —
Doch ach! des Meer's barbar'scher Sohn
schlägt bang' das Kreuz und flieht davon. —
Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!
Dies der Verdammnis Schreckgebot. — — —
Dich frage ich, geprief'ner Engel Gottes,
der meines Heil's Bedingung mir gewann:
war ich Unsel'ger Spielwerk deines Spottes,
als die Erlösung du mir zeigtest an? —
Vergeb'ne Hoffnung! Furchtbar eitler Wahn!
Um ew'ge Treu' auf Erden — ist's getan! — —
Nur eine Hoffnung soll mir bleiben,
nur eine unerschüttert steh'n:
so lang' der Erde Keime treiben,
so muß sie doch zugrunde geh'n.
Tag des Gerichtes! Jüngster Tag!
Wann brichst du an in meine Nacht?
Wann dröhnt er, der Vernichtungsschlag,
mit dem die Welt zusammenkracht?
Wann alle Toten aufersteh'n,
dann werde ich in Nichts vergeh'n.
Ihr Welten, endet euren Lauf!
Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!
(Dumpfer Chor aus dem Schiffsraum des Holländers:)
Ew'ge Vernichtung, nimm uns auf!

Dritte Szene.

(Daland erscheint auf dem Verdeck seiner Schiffes; er erblickt das Schiff des Holländers und wendet sich zum Steuermann.)

Daland.

He! Hallo! Steuermann!

Steuermann

(sich schlaftrunken halb aufrichtend).

'S ist nichts! 'S ist nichts!
(Um seine Munterkeit zu bezeugen, nimmt er sein Lied auf.)
Ach, lieber Südwind, blas' noch mehr,
mein Mädel verlangt nach mir! . . .

Daland (ihn heftig aufrüttelnd).

Du siehst nichts? — Gelt, du wachest brav, mein Bursch!
Dort liegt ein Schiff . . . wie lange schliefst du schon?

Steuermann (rasch auffahrend).

Zum Teufel auch! Verzeiht mir, Kapitän! —
(Er setzt hastig das Sprachrohr an und ruft der Mannschaft des Holländers zu.)
Wer da?

(Pause. — Keine Antwort.)

Wer da?

(Pause.)

Daland.

Es scheint, sie sind gerad'
so faul als wir.

Steuermann.

Gebt Antwort! Schiff und Flagge?

Daland (indem er den Holländer am Lande erblickt).

Lass' sein! Mich dünkt, ich seh' den Kapitän. — —
He! Holla! Seemann! Nenne dich! Weß' Landes?

Holländer (nach einer Pause).

Weit komm' ich her: — verwehrt bei Sturm und Wetter
ihr mir den Ankerplatz?

Daland.

Behüt' es Gott!
Gastfreundschaft kennt der Seemann. — Wer bist du?

Holländer.

Holländer.

Daland (ist ans Land gekommen).

Gott zum Gruß! — So trieb auch dich
der Sturm an diesen nackten Felsenstrand?
Mir ging's nicht besser: wenig Meilen nur
von hier ist meine Heimat; fast erreicht,
mußt' ich aufs neu' mich von ihr wenden. — Sag',
woher kommst du? Hast Schaden du genommen?

Holländer.

Mein Schiff ist fest, es leidet keinen Schaden. — —
Durch Sturm und bösen Wind verschlagen,
irr' auf den Wassern ich umher, —

wie lange? weiß ich kaum zu sagen:
schon zähl' ich nicht die Jahre mehr.
Unmöglich dünkt mich's, daß ich nenne
die Länder alle, die ich fand: —
das einz'ge nur, nach dem ich brenne, —
ich find' es nicht, mein Heimatland! —
— Vergönne mir auf kurze Frist dein Haus,
und deine Freundschaft soll dich nicht gereu'n:
mit Schätzen aller Gegenden und Zonen
ist reich mein Schiff beladen: — willst du handeln,
so sollst du sicher deines Vorteils sein.

Daland.

Wie wunderbar! Soll deinem Wort ich glauben?
Ein Unstern, scheint's, hat dich bis jetzt verfolgt.
Um dir zu frommen, biet' ich, was ich kann:
doch — darf ich fragen, was dein Schiff enthält?

Holländer

gibt seiner Mannschaft ein Zeichen; zwei von derselben bringen eine Kiste ans Land).

Die seltensten Schätze sollst du seh'n,
kostbare Perlen, edelstes Gestein.

(Er öffnete die Kiste.)

Blick' hin, und überzeuge dich vom Werte
des Preises, den ich für ein gastlich Dach
dir biete!

Daland

(voll Erstaunen den Inhalt der Kiste prüfend).

Wie? Ist's möglich? Diese Schätze!
Wer ist so reich, den Preis dafür zu bieten?

Holländer.

Den Preis? Soeben hab' ich ihn genannt: —
dies für das Obdach einer einz'gen Nacht!
Doch, was du siehst, ist nur der kleinste Teil
von dem, was meines Schiffes Raum verschließt.
Was frommt der Schatz? Ich habe weder Weib,
noch Kind, und meine Heimat find' ich nie!
All' meinen Reichtum biet' ich dir, wenn bei
den Deinen du mir neue Heimat gibst.

Daland.

Was muß ich hören!

Holländer.

Hast du eine Tochter?

Daland.

Führwahr, ein treues Kind.

Holländer.

Sie sei mein Weib!

Daland
(freudig betroffen).

Wie? Hör' ich recht? Meine Tochter sein Weib?
Er selbst spricht aus den Gedanken! . . .
Fast fürcht' ich, wenn unentschlossen ich bleib',
müßt' er im Vorsatze wanken.
Wüßt' ich, ob ich wach' oder träume!
Kann ein Eidam willkommener sein?
Ein Tor, wenn das Glück ich versäume!
Voll Entzücken schlage ich ein.

Holländer.

Ach, ohne Weib, ohne Kind bin ich,
mich fesselt nichts an die Erde!
Rastlos verfolgte das Schicksal mich,
die Qual nur war mir Gefährte.
Nie werd' ich die Heimat erreichen:
was frommt mir der Güter Gewinn?
Läss'st du zu dem Bund dich erweichen,
so nimm meine Schätze dahin!

Daland.

Wohl, Fremdling, hab' ich eine schöne Tochter,
mit treuer Kindeslieb' ergeben mir;
sie ist mein Stolz, das höchste meiner Güter,
mein Trost im Unglück, meine Freud' im Glück.

Holländer.

Dem Vater stets bewahr' sie ihre Liebe;
ihm treu, wird sie auch treu dem Gatten sein.

Daland.

Du gibst Juwelen, unschätzbare Perlen,
das höchste Kleinod doch, ein treues Weib —

Holländer.

Du gibst es mir?

Daland.

Ich gebe dir mein Wort.
Mich rührt dein Los; freigebig, wie du bist,
zeigst Edelmut und hohen Sinn du mir:
den Eidam wünscht' ich so; und wär' dein Gut
auch nicht so reich, wählt' ich doch keinen and'ren.

Holländer.

Hab' Dank! Werd' ich die Tochter heut' noch seh'n?

Daland.

Der nächste günst'ge Wind führt uns nach Haus;
du sollst sie seh'n, und wenn sie dir gefällt —

Holländer.

So ist sie mein . . .

(für sich).

Wird sie mein Engel sein?
Wenn aus der Qualen Schreckgewalten
die Sehnsucht nach dem Heil mich treibt,
ist mir's erlaubt, mich festzuhalten
an einer Hoffnung, die mir bleibt?
Darf ich in jenem Wahn noch schmachten,
daß sich ein Engel mir erweicht?
Der Qualen, die mein Haupt umnachten,
ersehntes Ziel hätt ich erreicht?
Ach! ohne Hoffnung, wie ich bin,
geb' ich der Hoffnung doch mich hin!

Daland.

Gepriesen seid, des Sturms Gewalten,
die ihr an diesen Strand mich triebt!
Fürwahr, bloß brauch' ich fest zu halten,
was sich so schön von selbst mir gibt.

Die ihn an diese Küste brachten,
ihr Winde, sollt gesegnet sein!
Ja, wonach alle Väter trachten,
ein reicher Eidam, er ist mein.
Dem Mann mit Gut und hohem Sinn
geb' froh ich Haus und Tochter hin!

(Der Sturm hat sich gänzlich gelegt; der Wind ist umgeschlagen.)

Steuermann
(am Bord).

Südwind! Südwind!
„Ach, lieber Südwind, blas' noch mehr!"

Matrosen.

Hollajo! Hollajo!

Daland.

Du siehst, das Glück ist günstig dir:
der Wind ist gut, die See in Ruh'.
Sogleich die Anker lichten wir
und segeln schnell der Heimat zu.

Matrosen
(die Anker lichtend und die Segel aufspannend).

Hohoje! Hohoje! Hallohoho!

Holländer.

Darf ich bitten, segelst du voran;
der Wind ist frisch, doch meine Mannschaft müd',
Ich gönn' ihr kurze Ruh', und folge dann.

Daland.

Doch, unser Wind?

Holländer.

Er bläst noch lang' aus Süd'!
Mein Schiff ist schnell, es holt dich sicher ein.

Daland.

Du glaubst? Wohlan, es möge denn so sein!
Leb' wohl, mög'st heute du mein Kind noch seh'n!

Holländer.

Gewiß!

Daland
(an Bord seines Schiffes gehend).

Hei! Wie die Segel schon sich bläh'n!
Hallo! Hallo! Frisch, Jungen, greifet an!

Matrosen
(im Absegeln jubelnd).

Mit Gewitter und Sturm aus fernem Meer —
mein Mädel, bin dir nah'!
Über turmhohe Flut vom Süden her —
mein Mädel, ich bin da!
Mein Mädel, wenn nicht Südwind wär',
ich nimmer wohl käm' zu dir;
ach, lieber Südwind, blas' noch mehr!
Mein Mädel verlangt nach mir.
Hohohe! Jolohe! usw.

(Der Holländer besteigt sein Schiff.)

Der Vorhang fällt.

Zweiter Aufzug.

Ein geräumiges Zimmer im Hause Dalands; an den Seitenwänden Abbildungen von Seegegenständen, Karten usw. An der Wand im Hintergrunde das Bild eines bleichen Mannes mit dunklem Barte und in schwarzer Kleidung. — Mary und die Mädchen sitzen um den Kamin herum und spinnen; — Senta, in einem Großvaterstuhle zurückgelehnt und mit untergeschlagenen Armen, ist im träumerischen Anschauen des Bildes im Hintergrunde versunken.

Erste Szene.

Mädchen.

Summ' und brumm', du gutes Rädchen,
munter, munter dreh' dich um!
Spinne, spinne tausend Fädchen,
gutes Rädchen, brumm' und summ'!
Mein Schatz ist auf dem Meere draus,
Er denkt nach Haus

ans fromme Kind; —
mein gutes Rädchen, braus' und braus'!
Ach! gäbst du Wind,
er käm' geschwind.
Spinnt! Spinnt!
Fleißig, Mädchen!
Summ'! Brumm'!
Gutes Rädchen!

Mary.

Ei! Fleißig, fleißig! Wie sie spinnen!
Will jede sich den Schatz gewinnen.

Mädchen.

Frau Mary, still! Denn wohl ihr wißt,
das Lied noch nicht zu Ende ist.

Mary.

So singt! Dem Rädchen läßt's nicht Ruh'. —
Du aber, Senta, schweigst dazu?

Mädchen.

Summ' und brumm', du gutes Rädchen,
munter, munter dreh' dich um!
Spinne, spinne tausend Fädchen,
gutes Rädchen, brumm' und summ'!
Mein Schatz da draußen auf dem Meer,
im Süden er
viel Gold gewinnt; —
ach, gutes Rädchen, sauf' noch mehr —!
Er gibt's dem Kind,
wenn's fleißig spinnt.
Spinnt! Spinnt!
Fleißig, Mädchen!
Summ'! Brumm'!
Gutes Rädchen!

Mary
(zu Senta).

Du böses Kind, wenn du nicht spinnst,
vom Schatz du kein Geschenk gewinnst.

Mädchen.

Sie hat's nicht not, daß sie sich eilt;
ihr Schatz nicht auf dem Meere weilt.
Bringt er nicht Gold, bringt er doch Wild, —
man weiß ja, was ein Jäger gilt!

(Sie lachen.)

Senta

(ohne ihre Stellung zu verlassen, singt leise einen Vers aus der folgenden Ballade vor sich hin).

Mary.

Da seht ihr's! Immer vor dem Bild! —
Wirst du dein ganzes junges Leben
verträumen vor dem Konterfei?

Senta

(wie oben).

Was hast du Kunde mir gegeben,
was mir erzählet, wer er sei! —

(seufzend)

Der arme Mann!

Mary.

Gott sei mit dir!

Mädchen.

Ei, ei! Ei, ei! was hören wir!
Sie seufzet um den bleichen Mann!

Mary.

Den Kopf verliert sie noch darum.

Mädchen.

Da sieht man, was ein Bild doch kann!

Mary.

Nichts hilft es, wenn ich täglich brumm'!
Komm', Senta! Wend' dich doch herum!

Mädchen.

Sie hört euch nicht, — sie ist verliebt.
Ei, ei! Wenn's nur nicht Händel gibt.
Herr Erik hat gar heißes Blut, —
daß er nur keinen Schaden tut!

Sagt nichts! — er schießt sonst, Wut entbrannt,
den Nebenbuhler von der Wand.

(Sie lachen.)

Senta

(heftig).

O schweigt! Mit eurem tollen Lachen
wollt ihr mich ernstlich böse machen?

Mädchen

(fallen mit komischem Eifer sehr stark ein, indem sie die Spinnräder heftig und mit großem Geräusche drehen, gleichsam um Senta nicht Zeit zum Schmälen zu lassen).

Summ' und brumm'! Du gutes Rädchen,
munter, munter dreh' dich um!
Spinne, spinne tausend Fädchen,
gutes Rädchen, brumm' und summ'!

Senta

(ärgerlich unterbrechend).

O, macht dem dummen Lied ein Ende,
es summt und brummt nur vor dem Ohr!
Wollt ihr, daß ich mich zu euch wende,
so sucht 'was Besseres hervor!

Mädchen.

Gut, singe du!

Senta.

Hört, was ich rate: —
Frau Mary singt uns die Ballade.

Mary.

Bewahre Gott! Das fehlte mir!
Den fliegenden Holländer laßt in Ruh'!

Senta.

Wie oft doch hört' ich sie von dir!
Ich sing' sie selbst; hört, Mädchen, zu!
Laßt mich's euch recht zum Herzen führen:
des Ärmsten Los, es muß euch rühren!

Mädchen.

Uns ist es recht.

Senta.

Merkt auf die Wort'!

Mädchen
(sich zurecht setzend).

Dem Spinnrad Ruh'!

Mary
(ärgerlich).

Ich spinne fort!

(Sie spinnt weiter.)

Senta
(im Großvaterstuhl).

(Ballade.)

I.

Johohoe! Johohoe! Hojohe!
Traft ihr das Schiff im Meere an,
blutrot die Segel, schwarz der Mast?
Auf hohem Bord der bleiche Mann,
des Schiffes Herr, wacht ohne Rast.
Hui! — Wie saust der Wind! — Johohe!
Hui! — Wie pfeift's im Tau! — Johohe!
Hui! — Wie ein Pfeil fliegt er hin,
ohne Ziel, ohne Rast, ohne Ruh'! — —
Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden,
fänd' er ein Weib, das bis in den Tod getreu ihm auf Erden! —
Ach! Wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden?
Betet zum Himmel, daß bald
ein Weib Treue ihm halt'!

(Gegen das Ende der Strophe kehrt Senta sich gegen das Bild. Die Mädchen hören teilnahmvoll zu; die Amme hat aufgehört zu spinnen.)

II.

Bei bösem Wind und Sturmes Wut
umsegeln wollt' er einst ein Kap;
er schwur und flucht' mit tollem Mut:
„In Ewigkeit lass' ich nicht ab!" —
Hui! — Und Satan hört's — Johohe!
Hui! — nahm ihn bei'm Wort! — Johohe!
Hui! — Und verdammt zieht er nun
durch das Meer ohne Rast, ohne Ruh'! — —
Doch, daß der arme Mann noch Erlösung fände auf Erden,

zeigt Gottes Engel an, wie sein Heil ihm einst könne
werden!
ach! könntest du, bleicher Seemann, es finden!
Betet zum Himmel, daß bald
ein Weib Treue ihm halt'!

(Die Mädchen sind ergriffen und singen den Schlußreim leise mit. Senta fährt mit immer zunehmender Aufregung fort.)

III.

Vor Anker alle sieben Jahr',
ein Weib zu frei'n, geht er ans Land: —
er freite alle sieben Jahr',
noch nie ein treues Weib er fand. —
Hui! — „Die Segel auf!" — Johohe!
Hui! — „Den Anker los!" — Johohe!
Hui! — „Falsche Lieb', falsche Treu'!
Auf in See, ohne Rast, ohne Ruh'!" — —

(Senta, zu heftig angegriffen, sinkt in den Stuhl zurück; die Mädchen singen nach einer Pause leise weiter.)

Mädchen.

Ach! Wo weilt sie, die dir Gottes Engel einst könne zeigen?
Wo triffst du sie, die bis in den Tod dein bliebe treueigen?

Senta

(von plötzlicher Begeisterung hingerissen, springt von Stuhle auf).

Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse!
Mög' Gottes Engel mich dir zeigen!
Durch mich sollst du das Heil erreichen!

Mary und **Mädchen**

(erschreckt aufspringend).

Hilf, Himmel! Senta! Senta!

(Erik ist zur Türe hereingetreten und hat Sentas Ausruf vernommen.)

Erik.

Senta! Senta! Willst du mich verderben?

Mädchen.

Helft, Erik, uns! Sie ist von Sinnen!

Mary.

Ich fühl in mir das Blut gerinnen! —
Abscheulich Bild, du sollst hinaus,
kommt nur der Vater erst nach Haus!

Erik (ernst).
Der Vater kommt!

Senta
(die in ihrer letzten Stellung verblieben und von Allem nichts vernommen hatte, wie erwachend und freudig auffahrend).
Der Vater kommt?

Erik.
Vom Fels sah ich sein Schiff sich nah'n.

Mary (außer sich).
Nun seht, zu was eu'r Treiben frommt!
Im Hause ist noch nichts getan.

Mädchen (voll Freude).
Sie sind daheim! — Auf, eilt hinaus!

Mary.
Halt, halt! Ihr bleibet fein im Haus!
Das Schiffsvolk kommt mit leerem Magen;
in Küch und Keller! Säumet nicht!
Laßt euch nur von der Neugier plagen, —
vor allem geht an eure Pflicht!

Mädchen (für sich).
Ach! Wie viel hab' ich ihn zu fragen!
Ich halte mich vor Neugier nicht. —
Schon gut! Sobald nur aufgetragen,
hält uns länger keine Pflicht.
(Mary treibt die Mädchen hinaus und folgt ihnen.)

Zweite Szene.

Erik. Senta.
(Senta will ebenfalls abgehen; Erik hält sie zurück.)

Erik.
Bleib', Senta! Bleib' nur einen Augenblick!
Aus meinen Qualen reiße mich! Doch willst du,
ach, so verdirb mich ganz!

Senta (zögernd).
Was ist . . .? Was soll?

Erik.

O, Senta, sprich, was aus mir werden soll?
Dein Vater kommt: — eh' wieder er verreis't,
wird er vollbringen, was schon oft er wollte . . .

Senta.

Und was meinst du?

Erik.

Dir einen Gatten geben. — —
Mein Herz, voll Treue bis zum Sterben,
mein dürftig Gut, mein Jägerglück: —
darf so um deine Hand ich werben?
Stößt mich dein Vater nicht zurück?
Wenn, ach, mein Herz vor Jammer bricht, —
sag', Senta, wer dann für mich spricht? —

Senta.

O, schweige, Erik, jetzt! Lass' mich hinaus,
den Vater zu begrüßen!
Wenn nicht, wie sonst, an Bord die Tochter kommt,
wird er nicht zürnen müssen?

Erik.

Du willst mich flieh'n?

Senta.

Ich muß zum Bord.

Erik.

Du weichst mir aus!

Senta.

Ach, lass' mich fort!

Erik.

Fliehst du zurück vor dieser Wunde,
die du mir schlugst, dem Liebeswahn?
O, höre mich zu dieser Stunde!
Hör' meine letzte Frage an: —
wenn dieses Herz vor Jammer bricht,
wird's Senta sein, die für mich spricht?

Senta
(schwankend).

Wie? Zweifelst du an meinem Herzen?
Du zweifelst, ob ich gut dir bin? —
Doch sag', was weckt dir solche Schmerzen?
Was trübt mit Argwohn deinen Sinn?

Erik.

Dein Vater, ach! — nach Schätzen geizt er nur . . .
Und Senta, du? Wie dürft' auf dich ich zählen?
Erfülltest du nur eine meiner Bitten?
Kränkst du mein Herz nicht jeden Tag?

Senta.

Dein Herz?

Erik.

Was soll ich denken? — Jenes Bild . . .

Senta.

Das Bild?

Erik.

Läss'st du von deiner Schwärmerei wohl ab?

Senta.

Kann meinem Blick Teilnahme ich verwehren?

Erik.

Und die Ballade, — heut' noch sangst du sie!

Senta.

Ich bin ein Kind, und weiß nicht, was ich singe . . .
O sag', wie? Fürchtest du ein Lied, ein Bild?

Erik.

Du bist so bleich . . . sag', sollte ich's nicht fürchten?

Senta.

Soll mich des Ärmsten Schreckenslos nicht rühren?

Erik.

Mein Leiden, Senta, rührt es dich nicht mehr?

Senta.

O, prahle nicht! Was kann dein Leiden sein?
Kennst jenes Unglücksel'gen Schicksal du?
(Sie führt Erik zum Bilde.)
Fühlst du den Schmerz, den tiefen Gram,
mit dem herab auf mich er sieht?
Ach, was die Ruh' ihm ewig nahm,
wie schneidend Weh' durchs Herz mir zieht!

Erik.

Weh mir! Es mahnt mich mein unsel'ger Traum!
Gott schütze dich! Satan hat dich umgarnt!

Senta.

Was schreckt dich so?

Erik.

Senta! Lass' dir vertrau'n: —
ein Traum ist's! Hör und sei durch ihn gewarnt!
(Senta setzt sich erschöpft in den Lehnstuhl nieder; bei dem Beginn von Eriks Erzählung versinkt sie wie in magnetischen Schlaf, so daß es scheint, als träume sie den von ihm erzählten Traum ebenfalls. Erik steht an den Stuhl gelehnt zur Seite.)

Erik (mit gedämpfter Stimme).

Auf hohem Felsen lag ich träumend,
sah unter mir des Meeres Flut;
die Brandung hört' ich, wie sich schäumend
am Ufer brach der Wogen Wut: —
ein fremdes Schiff am nahen Strande
erblickt' ich, seltsam, wunderbar: —
zwei Männer nahten sich dem Lande,
der ein', ich sah's, dein Vater war.

Senta (mit geschlossenen Augen).

Der and're?

Erik.

Wohl erkannt' ich ihn;
mit schwarzem Wams, die bleiche Mien' . . .

Senta (wie zuvor).

Der düst're Blick . . .

Erik (auf das Bild deutend).

Der Seemann, Er.

Senta.

Und ich?

Erik.

Du kamst vom Hause her, —
du flogst den Vater zu begrüßen;
doch kaum noch sah ich an dich langen,
du stürztest zu des Fremden Füßen, —
ich sah dich seine Knie' umfangen . . .

Senta
(mit steigender Spannung).

Er hub mich auf . . .

Erik.

An seine Brust; —
voll Inbrunst hingst du dich an ihn, —
du küßtest ihn mit heißer Lust —

Senta.

Und dann?

Erik
(sie überrascht anblickend, nach einer Pause).

Sah ich aufs Meer euch flieh'n.

Senta
(schnell erwachend, in höchster Verzückung).

Er sucht mich auf! Ich muß ihn seh'n!
Mit ihm muß ich zugrunde geh'n!

Erik
(in Verzweiflung).

Entsetzlich! Ha, mir wird es klar!
Sie ist dahin! mein Traum sprach wahr!
(Er stürzt voll Entsetzen ab.)

Senta
(nach dem Ausbruch ihrer Begeisterung in stummes Sinnen versunken, verbleibt in ihrer Stellung, den Blick auf das Bild geheftet; nach einer Pause singt sie leise, aber tief ergriffen, den Schluß der Ballade).

Ach! Wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden?
Betet zum Himmel, daß bald
ein Weib Treue ihm hält'!

(Die Türe geht auf. Daland und der Holländer treten ein. — Sentas Blick streift von dem Bilde auf den Holländer, sie stößt einen gewaltigen Schrei der Überraschung aus und bleibt wie festgebannt stehen, ohne ihr Auge vom Holländer abzuwenden.)

Dritte Szene.

Senta, Daland und der Holländer.

(Der Holländer geht langsam in den Vordergrund.)

Daland
(nachdem er an der Schwelle stehen geblieben, näher tretend).

Mein Kind, du siehst mich auf der Schwelle, . . .
wie? Kein Umarmen? Keinen Kuß?
Du bleibst gebannt an deiner Stelle: —
verdien' ich, Senta, solchen Gruß?

Senta.
(als Daland bei ihr anlangt, ergreift sie seine Hand).

Gott dir zum Gruß!
(ihn näher an sich ziehend)
Mein Vater, sprich!
Wer ist der Fremde?

Daland
(lächelnd).

Drängst du mich?
Mögst du, mein Kind, den fremden Mann willkommen heißen;
Seemann ist er, gleich mir, das Gastrecht spricht er an.
Lang' ohne Heimat, stets auf fernen, weiten Reisen,
in fremden Landen er der Schätze viel gewann.
Aus seinem Vaterland verwiesen,
für einen Herd er reichlich lohnt:
sprich, Senta, wird es dich verdrießen,
wenn dieser Fremde bei uns wohnt?
(Senta nickt beifällig mit dem Kopfe; Daland wendet sich zum Holländer)
Sagt, hab' ich sie zu viel gepriesen?
Ihr seht sie selbst, — ist sie euch recht?
Soll noch von Lob ich überfließen?
Gesteht, sie zieret ihr Geschlecht!
(Der Holländer macht eine Bewegung des Beifalls.)
Mögst du, mein Kind, dem Manne freundlich dich erweisen!
Von deinem Herzen auch spricht holde Gab' er an;
reich ihm die Hand, denn Bräutigam sollst du ihn heißen;
stimmst du dem Vater bei, ist morgen er dein Mann.
(Senta macht eine zuckende schmerzliche Bewegung; ihre Haltung bleibt aber ruhig. Daland zieht einen Schmuck hervor und zeigt ihn seiner Tochter.)

Sieh' dieses Band, sieh' diese Spangen!
Was er besitzt, macht dies gering.
Muß, teures Kind, dich's nicht verlangen?
Dein ist es, wechselst du den Ring.

(Senta, ohne ihn zu beachten, wendet ihren Blick nicht vom Holländer ab, sowie auch dieser, ohne auf Daland zu hören, nur in den Anblick des Mädchens versunken ist. — Daland wird es gewahr; er betrachtet beide.)

Doch Keines spricht . . . Sollt' ich hier lästig sein?
So ist's! Am besten lass' ich sie allein.

(zu Senta)

Mögst du den edlen Mann gewinnen!
Glaub' mir, solch' Glück wird nimmer neu.

(zum Holländer)

Bleibt hier allein! Ich geh' von hinnen: —
Glaubt mir, wie schön, so ist sie treu!

(Er geht langsam ab, indem er die Beiden wohlgefällig und verwundert betrachtet. — Senta und der Holländer allein.)

(Lange Pause.)

Holländer
(tief erschüttert).

Wie aus der Ferne längst vergang'ner Zeiten
spricht dieses Mädchens Bild zu mir:
wie ich's geträumt seit bangen Ewigkeiten,
vor meinen Augen seh' ich's hier. —
Wohl hub auch ich voll Sehnsucht meine Blicke
aus tiefer Nacht empor zu einem Weib:
ein schlagend Herz ließ, ach! mir Satans Tücke,
daß eingedenk ich meiner Qualen bleib'.
Die düst're Glut, die hier ich fühle brennen,
sollt' ich Unseliger sie Liebe nennen?
Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil:
würd' es durch solchen Engel mir zuteil!

Senta.

Versank ich jetzt in wunderbares Träumen,
was ich erblicke, ist es Wahn?
Weilt' ich bisher in trügerischen Räumen,
brach des Erwachens Tag heut' an? —
Er steht vor mir mit leidenvollen Zügen,
es spricht sein unerhörter Gram zu mir: —
kann tiefen Mitleids Stimme mich belügen?
Wie ich ihn oft geseh'n, so steht er hier.

Die Schmerzen, die in meinem Busen brennen,
ach! Dies Verlangen, wie soll ich es nennen? —
Wonach mit Sehnsucht es dich treibt — das Heil,
würd' es, du Ärmster, dir durch mich zuteil!

Holländer (sich Senta etwas nähernd).

Wirst des du Vaters Wahl nicht schelten?
Was er versprach, wie? — dürft es gelten? —
Du könntest dich für ewig mir ergeben,
und deine Hand dem Fremdling reichtest du?
Soll finden ich nach qualenvollem Leben
in deiner Treu' die lang' ersehnte Ruh'?

Senta.

Wer du auch seist, und welches das Verderben,
dem grausam dich dein Schicksal konnte weih'n —
was auch das Los, das ich mir sollt' erwerben:
gehorsam werd' ich stets dem Vater sein!

Holländer.

So unbedingt, wie? könnte dich durchdringen
für meine Leiden tiefstes Mitgefühl?

Senta (halb für sich).

O, welche Leiden! Könnt' ich Trost dir bringen!

Holländer (der es vernommen).

Welch' holder Klang im nächtigen Gewühl! —
— Du bist ein Engel! Eines Engels Liebe
Verworf'ne selbst zu trösten weiß. —
O, wenn Erlösung mir zu hoffen bliebe,
Allewiger, durch diese sei's!

Senta (für sich).

Ach, wenn Erlösung ihm zu hoffen bliebe,
Allewiger, durch mich nur sei's!

Holländer.

O, könntest das Geschick du ahnen,
dem dann mit mir du angehörst,
dich würd' es an das Opfer mahnen,
das du mir bringst, wenn Treu' du schwörst:

es flöhe schaudernd deine Jugend
dem Lose, dem du sie willst weih'n,
nennst du des Weibes schönste Tugend,
nennst heil'ge Treue du nicht dein!

Senta.

Wohl kenn' ich Weibes heil'ge Pflichten,
sei drum getrost, unsel'ger Mann!
Lass' über die das Schicksal richten,
die seinem Spruche trotzen kann!
In meines Herzens höchster Reine
kenn' ich der Treue Hochgebot: —
wem ich sie weih', schenk' ich die eine,
die Treue bis zum Tod!

Holländer
(mit Erhebung).

Ein heil'ger Balsam meinen Wunden
dem Schwur, dem hohen Wort entfließt.
Hör't es: mein Heil hab' ich gefunden,
Mächte, die ihr zurück mich stieß't!
Du, Stern des Unheils, sollst erblassen,
Licht meiner Hoffnung, leuchte neu!
Ihr Engel, die mich einst verlassen,
stärkt jetzt dies Herz in seiner Treu'!

Senta.

Von mächt'gem Zauber überwunden,
reißt mich's zu seiner Rettung fort:
hier habe Heimat er gefunden,
hier ruh' sein Schiff in ew'gem Port!
Was ist's, das mächtig in mir lebet?
Was schließt berauscht mein Busen ein?
Allmächt'ger, was mich hoch erhebet,
lass' es die Kraft der Treue sein!

Daland
(wieder eintretend).

Verzeiht! Mein Volk hält draußen sich nicht mehr;
nach jeder Rückkunft, wisset, gibt's ein Fest:
verschönern möcht' ich's, komme deshalb her,
ob mit Verlobung sich's vereinen läßt? —

Ich denk', ihr habt nach Herzenswunsch gefreit? —
Senta, mein Kind, sag', bist du auch bereit? —

Senta
(mit feierlicher Entschlossenheit).

Hier meine Hand! Und ohne Reu'
bis in den Tod gelob' ich Treu'!

Holländer.

Sie reicht die Hand! Gesprochen sei
Hohn, Hölle, dir durch ihre Treu'!

Daland.

Euch soll dies Bündnis nicht gereu'n!
Zum Fest! Heut' soll sich alles freu'n!

(Alle ab.)

Der Vorhang fällt.

Dritter Aufzug.

Seebucht mit felsigem Gestade: das Haus Dalands zur Seite im Vordergrunde. Den Hintergrund nehmen, ziemlich nahe beieinander liegend, die beiden Schiffe, das des Norwegers und das des Holländers, ein. Helle Nacht: das norwegische Schiff ist erleuchtet; die Matrosen desselben sind auf dem Verdeck: Jubel und Freude. Die Haltung des holländischen Schiffes bietet einen unheimlichen Kontrast: eine unnatürliche Finsternis ist über dasselbe ausgebreitet; es herrscht Totenstille.

Erste Szene.

Matrosen des Norwegers
(trinkend).

Steuermann, lass' die Wacht!
Steuermann, her zu uns!
Ho! He! Je! Ho!
Hißt die Segel auf! Anker fest!
Steuermann, her! —
Fürchten weder Wind, noch bösen Strand,
wollen heute 'mal recht lustig sein!
Jeder hat sein Mädel auf dem Land,
herrlichen Tabak und guten Branntewein.

Hussassahe!
Klipp' und Sturm draus —
Jollohohe!
Lachen wir aus!
Hussassahe!
Segel ein! Anker fest! Klipp' und Sturm lachen wir aus!
Steuermann, her! Trink' mit aus!

(Sie tanzen auf dem Verdeck.)
(Die Mädchen kommen mit Körben voll Speisen und Getränken.)

Mädchen.

Mein! Seht doch an! Sie tanzen gar!
Der Mädchen bedarf's da nicht fürwahr.

(Sie gehen auf das holländische Schiff zu.)

Matrosen.

He! Mädel! Halt! Wo geht ihr hin?

Mädchen.

Steht euch nach frischem Wein der Sinn?
Eu'r Nachbar dort soll auch 'was haben!
Ist Trank und Schmaus für euch allein?

Steuermann.

Führwahr! Tragt's hin den armen Knaben!
Vor Durst sie scheinen matt zu sein.

Matrosen.

Man hört sie nicht!

Steuermann.

Ei, seht doch nur!
Kein Licht! Von der Mannschaft keine Spur!

Mädchen
(im Begriff, an Bord des Holländers zu gehen).

He! Seeleut'! He! Wollt Fackeln ihr? —
Wo seid ihr doch? Man sieht nicht hier!

Matrosen
(lachend).

Weckt sie nicht auf! Sie schlafen noch.

Mädchen
(in das Schiff hineinrufend).

He! Seeleut'! He! Antwortet doch!

(Pause. Große Stille.)

Steuermann. Matrosen.

Haha! Wahrhaftig! Sie sind tot;
sie haben Speis' und Trank nicht not!

Mädchen (wie oben).

Wie, Seeleute? Liegt ihr so faul schon im Nest?
Ist heute für euch denn nicht auch ein Fest?

Matrosen.

Sie liegen fest auf ihrem Platz,
wie Drachen hüten sie den Schatz.

Mädchen.

He, Seeleute! Wollt ihr nicht frischen Wein?
Ihr müsset doch wahrlich auch durstig sein!

Matrosen.

Sie trinken nicht, sie singen nicht;
in ihrem Schiffe brennt kein Licht.

Mädchen.

Sagt! Habt ihr denn nicht auch ein Schätzchen am Land?
Wollt ihr nicht mit tanzen auf grünem Strand?

Matrosen.

Sie sind schon alt, und bleich statt rot, —
und ihre Liebsten, die sind tot!

Mädchen (heftig rufend).

He! Seeleut'! Seeleut'! Wach't doch auf!
Wir bringen euch Speise und Trank zu Hauf!

Matrosen (verstärkend).

Sie bringen euch Speise und Trank zu Hauf!
(Langes Stillschweigen.)

Mädchen (betroffen und furchtsam).

Wahrhaftig, ja! Sie scheinen tot.
Sie haben Speis' und Trank nicht not.

Matrosen (lustig).

Vom fliegenden Holländer wißt ihr ja!
Sein Schiff, wie es leibt, wie es lebt, seht ihr da!

Mädchen
(wie zuvor).
So weckt die Mannschaft ja nicht auf:
Gespenster sind's, wir schwören drauf!

Matrosen
(mit steigender Ausgelassenheit).
Wieviel hundert Jahre seid ihr zur See?
Euch tut ja der Sturm und die Klippe nicht weh!

Mädchen.
Sie trinken nicht! Sie singen nicht!
In ihrem Schiffe brennt kein Licht.

Matrosen.
Habt ihr keine Brief', keine Aufträg' fürs Land?
Uns'ren Urgroßvätern wir stellen's zur Hand!

Mädchen.
Sie sind schon alt, und bleich statt rot!
Ach! ihre Liebsten, die sind tot!

Matrosen
(lärmend).
Hei, Seeleute! Spannt eure Segel doch auf,
und zeigt uns des fliegenden Holländers Lauf!
(Pause.)

Mädchen
(sich mit ihren Körben furchtsam vom holländischen Schiffe entfernend).
Sie hören nicht! Uns graus't es hier!
Sie wollen nichts, — was rufen wir?

Matrosen.
Ihr Mädel, laßt die Toten ruh'n!
Laßt's uns Lebend'gen gütlich tun!

Mädchen
(den Matrosen ihre Körbe über Bord reichend).
So nehmt! Eu'r Nachbar hat's verschmäht.

Matrosen.
Wie? Kommt ihr denn nicht selbst an Bord?

Mädchen.

Ei, jetzt noch nicht! Es ist nicht spät!
Wir kommen bald, jetzt trinkt nur fort,
und, wenn ihr wollt, so tanzt dazu,
nur laßt dem müden Nachbar Ruh'.

(Gehen ab.)

Matrosen
(die Körbe leerend).

Juchhe! Juchhe! Da gibt's die Fülle! —
Ihr lieben Nachbar'n, habet Dank!

Steuermann.

Zum Rand sein Glas ein jeder fülle!
Lieb' Nachbar liefert uns den Trank.

Matrosen
(jubelnd).

Lieb' Nachbarn', habt ihr Stimm' und Sprach',
so wachet auf und macht's uns nach!

(Von hier an beginnt es sich auf dem holländischen Schiffe zu regen.)

Matrosen.

Steuermann, lass' die Wacht!
Steuermann, her zu uns!
Ho! Je! He! Jo!
Hißt die Segel auf! Anker fest!
Steuermann, her! —
Wachten manche Nacht in Sturm und Graus,
tranken oft des Meer's gesalz'nes Naß:
heute wachen wir bei Saus und Schmaus,
besseres Getränk gibt Mädel uns vom Faß.
Hussassahe! usw.

(Das Meer, welches sonst überall ruhig bleibt, hat sich im Umkreise des holländischen Schiffes zu heben begonnen; eine düstere, bläuliche Flamme lodert in diesem als Wachtfeuer auf. Sturmwind erhebt sich in dessen Tauen. — Die Mannschaft, von der man zuvor nichts sah, belebt sich.)

Die Mannschaft des Holländers.

Johohe! Johohoe! Hoe! Hoe! Hoe!
Huih — ßa!
Nach dem Land treibt der Sturm
Huih — ßa!
Segel ein! Anker los!
In die Bucht laufet ein! —

Schwarzer Hauptmann, geh' ans Land,
sieben Jahre sind vorbei!
Frei' um blonden Mädchens Hand!
Blondes Mädchen, sei ihm treu!
Lustig heut',
Bräutigam!
Sturmwind heult Brautmusik, — Ozean tanzt dazu!
Hui! — Horch, er pfeift! —
— Kapitän, bist wieder da? —
Hui! — Segel auf! —
Deine Braut, sag', wo sie blieb? —
— Hui! — Auf, in See! —
Kapitän! Kapitän! Hast kein Glück in der Lieb'!
Hahaha!
Sause, Sturmwind, heule zu!
Uns'ren Segeln läss'st du Ruh'!
Satan hat sie uns gefeit,
reißen nicht in Ewigkeit.

(Während des Gesanges der Holländer wird ihr Schiff von den Wogen auf- und ab getragen; furchtbarer Sturmwind heult und pfeift durch die nackten Taue. Die Luft und das Meer bleiben übrigens, außer in der nächsten Umgebung des holländischen Schiffes, ruhig wie zuvor.)

Die norwegischen Matrosen

(welche erst mit Verwunderung, dann mit Entsetzen zugehört und zugesehen haben).

Welcher Sang? Ist es Spuk? — Wie mich's graut!
Stimmet an — unser Lied! — Singet laut! —
'Steuermann, lass' die Wacht! usw.

(Der Gesang der Mannschaft des Holländers wird in einzelnen Strophen immer stärker wiederholt; die Norweger suchen ihn mit ihren Liede zu übertäuben; nach vergeblichen Versuchen bringt sie das Tosen des Meeres, das Sausen, Heulen und Pfeifen des unnatürlichen Sturmes, sowie der immer wilder werdende Gesang der Holländer zum Schweigen. Sie ziehen sich zurück, schlagen das Kreuz und verlassen das Verdeck; die Holländer, als sie dies sehen, erheben ein gellendes Hohngelächter. Sodann herrscht mit einem Male auf ihrem Schiffe wieder die erste Totenstille; Luft und Meer werden in einem Augenblicke ruhig, wie zuvor.)

Zweite Szene.

(Senta kommt bewegten Schrittes aus dem Hause; ihr folgt Erik in der höchsten Aufregung.)

Erik.

Was mußt' ich hören, Gott, was mußt' ich sehen!
Ist's Täuschung, Wahrheit? Ist es Tat?

Senta
(sich mit peinlichem Gefühle abwendend).
O, frage nicht! Antwort darf ich nicht geben.

Erik.
Gerechter Gott! Kein Zweifel! — Es ist wahr! —
Welch' unheilvolle Macht riß dich dahin?
Welche Gewalt verführte dich so schnell? —
Dein Vater — ha! den Bräut'gam bracht' er mit . .
Ich kannt' ihn wohl . . . mir ahnte, was geschieht!
Doch du . . . ist's möglich! — reichest deine Hand
dem Mann, der deine Schwelle kaum betrat!

Senta (wie oben).
Nicht weiter! Schweig'! Ich muß, ich muß!

Erik.
O des Gehorsams, blind wie deine Tat!
Den Wink des Vaters nanntest du willkommen,
mit einem Stoß vernichtest du mein Herz!

Senta (mit sich kämpfend).
Nicht mehr! Nicht mehr! Ich darf dich nicht mehr seh'n,
nicht an dich denken: — hohe Pflicht gebeut's.

Erik.
Welch' hohe Pflicht? Ist's höh're nicht, zu halten,
was du mir einst gelobtest, ew'ge Treue?

Senta (heftig).
Wie? Ew'ge Treue hätt' ich dir gelobt?

Erik (mit Schmerz).
Senta, o Senta, leugnest du? —
Willst jenes Tag's du nicht dich mehr entsinnen,
als du vom Fels mich riefest in das Tal?
Als, dir des Hochlands Blume zu gewinnen,
mutvoll ich trug Beschwerden ohne Zahl?
Gedenkst du, wie auf steilem Felsenriffe
vom Ufer wir den Vater scheiden sah'n?
Er zog dahin auf weiß beschwingtem Schiffe,
und meinem Schutz vertraute er dich an:

als sich dein Arm um meinen Nacken schwang,
gestandest Liebe du mir nicht aufs neu'?
Was bei der Hände Druck mich hehr durchdrang —
sag', war's nicht die Versich'rung deiner Treu'?

(Der Holländer hat den Auftritt belauscht; in furchtbarer Aufregung bricht er jetzt hervor.)

Holländer.

Verloren! Ach verloren! Ewig verlor'nes Heil!

Erik

(entsetzt zurücktretend).

Was seh' ich? Gott!

Holländer.

Senta, leb' wohl!

Senta

(sich ihm in den Weg werfend).

Halt' ein, Unsel'ger!

Erik

(zu Senta).

Was beginnst du?

Holländer.

In See! In See — für ew'ge Zeiten! —
Um deine Treue ist's getan, —
um deine Treue — um mein Heil!
Leb' wohl, ich will dich nicht verderben!

Erik.

Entsetzlich! Dieser Blick . . .!

Senta

(wie vorher).

Halt' ein!
Von dannen sollst du nimmer flieh'n!

Holländer

(gibt seiner Mannschaft ein gellendes Zeichen auf einer Schiffspfeife).

Segel auf! Anker los!
Sagt Lebewohl für Ewigkeit dem Land!

Senta.

Ha! Zweifelst du an meiner Treue?
Unsel'ger, was verblendet dich?

Halt' ein! Das Bündnis nicht bereue!
Was ich gelobte, halte ich!

Holländer.

Fort auf das Meer treibt's mich aufs neue!
Ich zweifl' an dir, ich zweifl' an Gott!
Dahin! Dahin ist alle Treue!
Was du gelobtest, war dir Spott!

Erik.

Was hör' ich! Gott, was muß ich sehen!
Muß ich dem Ohr, dem Auge trau'n?
Senta! Willst du zugrunde gehen?
Zu mir! Du bist in Satans Klau'n!

Holländer.

Erfahre das Geschick, vor dem ich dich bewahre! —
Verdammt bin ich zum gräßlichsten der Lose:
zehnfacher Tod wär' mir erwünschte Lust!
Vom Fluch ein Weib allein kann mich erlösen,
ein Weib, das Treu' bis in den Tod mir weiht . . .
Wohl hast du Treue mir gelobt, doch vor
dem Ewigen noch nicht: — dies rettet dich!
Denn wiss', Unsel'ge, welches das Geschick,
das jene trifft, die mir die Treue brachen: —
ew'ge Verdammnis ist ihr Los! —
Zahllose Opfer fielen diesem Spruch
durch mich! — Du aber sollst gerettet sein. —
Leb' wohl! — Fahr' hin, mein Heil, in Ewigkeit!

Erik
(in furchtbarer Angst).

Zu Hilfe! Rettet! Rettet sie!

Senta
(in höchster Aufregung).

Wohl kenn' ich dich! Wohl kenn' ich dein Geschick!
Ich kannte dich, als ich zuerst dich sah!
Das Ende deiner Qual ist da! — Ich bin's,
durch deren Treu' dein Heil du finden sollst!

(Auf Eriks Hilferuf sind Daland, Mary und die Mädchen aus dem Hause, die Matrosen von dem Schiffe herbeigeeilt.)

Erik.

Helft ihr! Sie ist verloren!

Daland. Mary. Chor.

Was erblick' ich!

Holländer
(zu Senta).

Du kennst mich nicht, — du ahnst nicht, wer ich bin!

(Er deutet auf sein Schiff, dessen rote Segel aufgespannt sind und dessen Mannschaft in gräßlicher Regsamkeit die Abfahrt vorbereitet.)

Befrag' die Meere aller Zonen, frag'
den Seemann, der den Ozean durchstrich: —
er kennt dies Schiff, das Schrecken aller Frommen:
den fliegenden Holländer nennt man mich!

(Mit Blitzesschnelle langt er am Bord seines Schiffes an, welches augenblicklich unter dem Seerufe der Mannschaft abfährt. — Alles steht entsetzt. — Senta sucht sich mit Gewalt von Daland und Erik, die sie halten, loszuwinden.)

Daland. Erik. Mary. Chor.

Senta! Senta! — Was willst du tun?

(Senta hat sich mit wütender Macht losgerissen und erreicht ein vorstehendes Felsenriff: von da aus ruft sie mit aller Gewalt dem absegelnden Holländer nach.)

Senta.

Preis' deinen Engel und sein Gebot!
Hier steh' mich, treu dir bis zum Tod!

(Sie stürzt sich in das Meer; in demselben Augenblicke versinkt das Schiff des Holländers und verschwindet schnell in Trümmern. — In weiter Ferne entsteigen dem Wasser der Holländer und Senta, beide in verklärter Gestalt; er hält sie umschlungen.)

Der Vorhang fällt.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Richard Wagner
Sämtliche Schriften und Dichtungen

Volks-Ausgabe

Sechste Auflage

Zweiter Band

Leipzig
Breitkopf et Härtel / C. F. W. Siegel (R. Linnemann)

Titel und Einband zeichnete
Walter Tiemann
in Leipzig

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.

Die Geschichte der Entstehung der in diesem zweiten Bande vorliegenden Arbeiten muß ich mir für eine spätere Mitteilung aufbehalten, da ich sie selbst bereits einige Jahre nach der Dresdener Periode, welcher jene angehören, in ausführlicherer Weise aufzeichnete, und zwar mit einer Behandlung und im Sinne einer Beurteilung, welche zu deutlich den Charakter dieser etwas späteren Periode tragen, um nicht für die Einreihung in die Arbeiten aus derselben Zeit zurückgelegt werden zu müssen. Die Aufeinanderfolge in der Anordnung des Inhaltes wird dem Leser von selbst einen Blick in jene Entstehung ermöglichen. Vorherrschend sind die dramatisch-dichterischen Arbeiten, auf deren eine sich auch eine besondere Studie (über die „Wibelungen") bezieht. Auch was diese anfänglich unterbricht, sind Erinnerungen an Vorgänge aus dem Bereiche meiner künstlerischen Wirksamkeit in meiner Stellung als Dresdner Kapellmeister. Was diese letztere so plötzlich unterbrach, liegt für diesmal genügend in dem Charakter des am Schlusse dieses Bandes gegebenen Aufsatzes, eines Entwurfes zur Reorganisation des Dresdener Hoftheaters, und namentlich in der ihn einleitenden Mitteilung des Herganges bei der versuchten Verwertung dieser Arbeit, angedeutet. So jähe der Fall aus der idealen Sphäre meiner Produktivität in die sehr realistische eines Befassens mit Berechnungen von Gehaltsetats u. dgl. dünken muß, bekämpfte ich schließlich doch meine eigenen Zweifel an der Tauglichkeit dieser Arbeit zu einer Mitteilung am betreffenden Orte, da ich erkannte, wie meine nachfolgenden, anscheinend exzentrischen Darstellungen des Verhältnisses unsrer Kunst zu unsrer gültigen Öffentlichkeit und ihrem Bestande vielleicht nur als die Auslassungen eines überspannten, jedenfalls durchaus unpraktischen Menschen, welcher der Realität des Lebens und seiner Verhältnisse gar nicht Rechnung zu tragen wüßte, beurteilt

werden könnten. Es lag mir somit daran, durch die Mitteilung gerade dieser, fast lästig detaillierten Arbeit, zur Widerlegung des gewöhnlichen Vorurteils phantasieloser Menschen beizutragen, welche den phantasievollen, produktiven Künstler, das von ihnen sogenannte „Genie", für durchaus unpraktisch und unfähig, die Wirklichkeit der Dinge kaltblütig zu erfassen, halten zu müssen so gern glauben. Sie, die in Nichts produktiv sind und eigentlich nie selbst einen praktischen Einfall haben, darüber zu belehren, wie stümperhaft sie in ihrer Praxis sind, und ihnen nachzuweisen, wie sie dieselben Mittel, mit denen das Zweckmäßigste und Bedeutendste hergestellt werden könnte, sobald aus dem innersten Wesen der Sache heraus das richtige Verständnis dafür erworben ist, auf das Jämmerlichste vergeuden und nutzlos verschwenden, — diesem Anreiz war es mir damals schwer zu widerstehen, selbst wenn ich mir nicht schmeicheln durfte, für meine Belehrung und meinen Nachweis Anerkennung zu finden. Daß ein Mißerfolg meiner Bemühungen in diesem Sinne nicht ausbleiben und meinem unnützen Versuche mit lächelndem Hohne zugesehen werden konnte, dies mußte allerdings wiederum mich darüber belehren, daß ich, wenn ich wohl meine Sache richtig verstand, dennoch über die „Welt" noch in großem Irrtume mich befand. Worin dieser Irrtum bestand, habe ich hier gewiß nicht erst anzudeuten; wer ihn ganz erkennt, vermag dann über die Welt wohl nicht minder zu lächeln, als er von ihr belächelt wird, sobald er sie belehren will.

Immerhin bliebe der Fall denkbar, daß auch von jenen Regionen einmal ein ernster Ausblick nach Belehrung durch wahrhaft Sachverständige ausginge: ich wäre dann begierig zu erfahren, wie bei gewollter ernstlicher Erwägung derselben eine Arbeit, wie die hier in Rede stehende meinige vom Jahre 1849, als unpraktisch würde zurückgewiesen werden können. Auch ohne der Erwartung eines solchen Phänomens zu leben, glaube ich dennoch meine Arbeit dem teilnehmenden Leser vollständig vorlegen zu müssen, wenn es mir ernstlich daran liegt, mich vollständig ihm bekannt zu machen.

So viel hier zur Entschuldigung, wenn diese nötig war!

Tannhäuser

und

der Sängerkrieg auf Wartburg.

Personen.

Hermann, Landgraf von Thüringen.
Tannhäuser,
Wolfram von Eschenbach,
Walther von der Vogelweide,
Biterolf,
Heinrich der Schreiber,
Reinmar von Zweter,
} Ritter und Sänger.
Elisabeth, Nichte des Landgrafen.
Venus.
Ein junger Hirt.
Thüringische Grafen und Edelleute.
Edelfrauen.
Edelknaben.
Ältere und jüngere Pilger.
Die drei Grazien. — Jünglinge.
Sirenen. Najaden. Nymphen. Amoretten. Bacchantinnen.
Satyre und Faune.

Thüringen. Wartburg.
Im Anfange des 13. Jahrhunderts.

Erster Aufzug.

Erste Szene.*)

Die Bühne stellt das Innere des Venusberges [Hörselberges bei Eisenach] dar. Weite Grotte, welche sich im Hintergrunde durch eine Biegung nach rechts wie unabsehbar dahin zieht. Aus einer zerklüfteten Öffnung, durch welche mattes Tageslicht hereinscheint, stürzt sich die ganze Höhe der Grotte entlang ein grünlicher Wasserfall herab, wild über Gestein schäumend; aus dem Becken, welches das Wasser auffängt, fließt nach dem ferneren Hintergrunde der Bach hin, welcher dort sich zu einem See sammelt, in welchem man die Gestalten badender Najaden, und an dessen Ufern gelagerte Sirenen gewahrt. Zu beiden Seiten der Grotte Felsenvorsprünge von unregelmäßiger Form, mit wunderbaren, korallenartigen tropischen Gewächsen bewachsen. Vor einer nach links aufwärts sich dehnenden Grottenöffnung, aus welcher ein zarter, rosiger Dämmer herausscheint, liegt im Vordergrunde Venus auf einem reichen Lager, vor ihr, das Haupt in ihrem Schoße, die Harfe zur Seite, Tannhäuser halb kniend. Das Lager umgeben, in reizender Verschlingung gelagert, die drei Grazien. Zur Seite und hinter dem Lager zahlreiche schlafende Amoretten, wild über- und nebeneinander gelagert, einen verworrenen Knäuel bildend, wie Kinder, die von einer Balgerei ermattet, eingeschlafen sind. Der ganze Vordergrund ist von einem zauberhaften, von unten her dringenden, rötlichen Lichte beleuchtet, durch welches das Smaragdgrün des Wasserfalls, mit dem Weiß seiner schäumenden Wellen, stark durchbricht; der ferne Hintergrund mit den Seeufern ist von einem verklärt blauen Dufte mondscheinartig erhellt. — Beim Aufzuge des Vorhangs sind, auf den erhöhten Vorsprüngen, bei Bechern noch die Jünglinge gelagert, welche jetzt sofort den verlockenden Winken der Nymphen folgen, und zu diesen hinabeilen; die Nymphen hatten um das schäumende Becken des Wasserfalls den auffordernden Reigen begonnen, welcher die Jünglinge zu ihnen führen sollte: die Paare finden und mischen sich; Suchen, Fliehen und reizendes Necken beleben den Tanz. Aus dem ferneren Hintergrunde naht ein Zug von Bacchantinnen, welcher durch die Reihen der liebenden Paare, zu wilder Lust auffordernd, daherbraust. Durch Gebärden begeisterter Trunkenheit reißen die Bacchantinnen die Liebenden zu wachsender Ausgelassenheit hin. Satyre und Faune sind aus den Klüften erschienen, und drängen sich jetzt mit ihrem Tanze zwischen die Bacchanten und liebenden Paare. Sie vermehren durch ihre Jagd auf die Nymphen die Verwirrung; der allgemeine Taumel steigert sich zur höchsten Wut. Hier, beim Ausbruche der höchsten Raserei, erheben sich entsetzt die drei Grazien. Sie suchen den Wütenden Einhalt zu tun und sie zu entfernen. Machtlos fürchten sie selbst mit fortgerissen zu werden: sie wenden sich zu den schlafenden Amoretten, rütteln sie auf, und jagen sie in die Höhe. Diese flattern wie eine Schar Vögel aufwärts auseinander, nehmen in der Höhe, wie in Schlachtordnung, den ganzen Raum der Höhle ein, und schießen von da ab herab einen unaufhörlichen Hagel von Pfeilen auf das Getümmel in der Tiefe. Die Verwundeten, von mächtigem Liebessehnen ergriffen, lassen vom rasenden Tanze ab und sinken in Ermattung. Die Grazien bemächtigen sich der Verwundeten und suchen, indem sie die Trunkenen zu Paaren fügen, sie mit sanfter Gewalt nach dem Hintergrund zu zu zerstreuen. Dort nach den verschiedensten Richtungen hin entfernen sich [zum Teil auch von der Höhe herab durch die Amoretten verfolgt] die Bacchanten, Faunen, Satyren, Nymphen und Jünglinge. Ein immer dichterer rosiger Duft senkt sich herab; in ihm verschwinden zunächst die Amoretten; dann bedeckt er den ganzen Hintergrund, so daß endlich, außer Venus und Tannhäuser, nur noch die drei Grazien sichtbar zurückbleiben. Diese wenden sich jetzt nach dem Vordergrunde zurück; in anmutigen Verschlingungen nahen sie sich Venus, ihr gleichsam von dem Siege berichtend, den sie über die wilden Leidenschaften der Untertanen ihres Reiches gewonnen. — Venus blickt dankend zu ihnen.

---

*) Die beiden ersten Szenen sind hier nach der späteren Ausführung gegeben, welche der Verfasser als einzig giltig auch für die Aufführung derselben anerkannt wissen will. D. Herausg.

Gesang der Sirenen.

Naht euch dem Strande,
naht euch dem Lande,
wo in den Armen
glühender Liebe
selig Erwarmen
still' eure Triebe!

(Der dichte Duft im Hintergrunde zerteilt sich; ein Nebelbild zeigt die Entführung der Europa, welche auf dem Rücken des mit Blumen geschmückten weißen Stieres, von Tritonen und Nereiden geleitet, durch das blaue Meer dahinfährt. Der rosige Duft schließt sich wieder, das Bild verschwindet, und die Grazien deuten nun durch einen anmutigen Tanz den geheimnisvollen Inhalt des Bildes, als ein Werk der Liebe, an. Von neuem teilt sich der Duft. Man erblickt in sanfter Mondesdämmerung Leda, am Waldteiche ausgestreckt; der Schwan schwimmt auf sie zu und birgt schmeichelnd seinen Hals an ihrem Busen. Allmählich verbleicht auch dieses Bild. Der Duft verzieht sich endlich ganz und zeigt die ganz Grotte einsam und still. Die Grazien neigen sich lächelnd vor Venus und entfernen sich langsam nach der Seitengrotte. Tiefste Ruhe. Unveränderte Gruppe der Venus und Tannhäusers.)

Zweite Szene.

Venus. Tannhäuser.

(Tannhäuser zuckt mit dem Haupte empor, als fahre er aus einem Traume auf. — Venus zieht ihn schmeichelnd zurück. — Tannhäuser führt die Hand über die Augen, als ob er ein Traumbild festzuhalten suche.)

Venus.

Geliebter, sag', wo weilt dein Sinn?

Tannhäuser.

Zu viel! Zu viel! O, daß ich nun
erwachte!

Venus.

Sprich, was kümmert dich?

Tannhäuser.

Im Traum war mir's, als hörte ich —
was meinem Ohr so lange fremd!
als hörte ich der Glocken froh Geläute: —
o, sag'! Wie lange hört' ich's doch nicht mehr?

Venus.

Wohin verlierst du dich? Was ficht dich an?

Tannhäuser.

Die Zeit, die hier ich weil', ich kann sie nicht
ermessen: — Tage, Monde — gibt's für mich

nicht mehr, denn nicht mehr sehe ich die Sonne,
nicht mehr des Himmels freundliche Gestirne; —
den Halm seh' ich nicht mehr, der frisch ergrünend
den neuen Sommer bringt; — die Nachtigall
nicht hör' ich mehr, die mir den Lenz verkünde: —
hör' ich sie nie, seh' ich sie niemals mehr?

Venus.

Ha! Was vernehm' ich? Welche tör'ge Klagen!
Bist du so bald der holden Wunder müde,
die meine Liebe dir bereitet? — Oder
wie? Reu't es dich so sehr, ein Gott zu sein?
Hast du so bald vergessen, wie du einst
gelitten, während jetzt du dich erfreu'st? —
Mein Sänger, auf! Ergreife deine Harfe!
Die Liebe fei're, die so herrlich du besingst,
daß du der Liebe Göttin selber dir gewannst!
Die Liebe fei're, da ihr höchster Preis dir ward!

Tannhäuser

(zu einem plötzlichen Entschlusse ermannt, nimmt die Harfe und stellt sich feierlich vor Venus hin).

Dir töne Lob! Die Wunder sei'n gepriesen,
die deine Macht mir Glücklichem erschuf!
Die Wonnen süß, die deiner Huld entsprießen,
erheb' mein Lied in lautem Jubelruf!
Nach Freude, ach! nach herrlichem Genießen
verlangt' mein Herz, es dürstete mein Sinn:
da, was nur Göttern einstens du erwiesen,
gab deine Gunst mir Sterblichem dahin. —
Doch sterblich, ach! bin ich geblieben,
und übergroß ist mir dein Lieben;
wenn stets ein Gott genießen kann,
bin ich dem Wechsel untertan;
nicht Lust allein liegt mir am Herzen,
aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen:
aus deinem Reiche muß ich flieh'n, —
o, Königin, Göttin! Laß mich zieh'n!

Venus
(noch auf ihrem Lager).

Was muß ich hören! Welch' ein Sang!
Welch' trübem Ton verfällt dein Lied!
Wohin floh die Begeist'rung dir,
die Wonnesang dir nur gebot?
Was ist's? Worin war meine Liebe lässig?
Geliebter, wessen klagest du mich an?

Tannhäuser
(zur Harfe).

Dank deiner Huld! Gepriesen sei dein Lieben!
Beglückt für immer, wer bei dir geweilt!
Beneidet ewig, wer mit warmen Trieben
in deinen Armen Götterglut geteilt!
Entzückend sind die Wunder deines Reiches,
den Zauber aller Wonnen atm' ich hier;
kein Land der weiten Erde bietet Gleiches,
was sie besitzt, scheint leicht entbehrlich dir.
Doch ich aus diesen ros'gen Düften
verlange nach des Waldes Lüften,
nach unsres Himmels klarem Blau,
nach unsrem frischen Grün der Au',
nach unsrer Vöglein liebem Sange,
nach unsrer Glocken trautem Klange: —
Aus deinem Reiche muß ich flieh'n, —
o Königin, Göttin! Laß mich zieh'n!

Venus
(leidenschaftlich aufspringend).

Treuloser! Weh! Was lässest du mich hören?
Du wagtest meine Liebe zu verhöhnen?
Du preisest sie, und willst sie dennoch flieh'n?
Zum Überdruß ist dir mein Reiz gedieh'n?

Tannhäuser.

O schöne Göttin! Wolle mir nicht zürnen!
Dein übergroßer Reiz ist's, den ich meide.

Venus.

Weh' dir! Verräter! Heuchler! Undankbarer!
Ich lass' dich nicht! Du darfst von mir nicht zieh'n!

Tannhäuser.

Nie war mein Lieben größer, niemals wahrer,
als jetzt, da ich für ewig dich muß flieh'n!

(Venus hat mit heftiger Gebärde ihr Gesicht, von ihren Händen bedeckt, abgewandt. Nach einem Schweigen wendet sie es lächelnd und mit verführerischem Ausdrucke Tannhäuser wieder zu.)

Venus (mit leiser Stimme beginnend).

Geliebter, komm'! Sieh' dort die Grotte,
von ros'gen Düften mild durchwallt!
Entzücken böt' selbst einem Gotte
der süß'sten Freuden Aufenthalt:
besänftigt auf dem weichsten Pfühle
flieh' deine Glieder jeder Schmerz,
dein brennend Haupt umwehe Kühle,
wonnige Glut durchschwell' dein Herz.
Aus holder Ferne mahnen süße Klänge,
daß dich mein Arm in trauter Näh' umschlänge:
von meinem Lippen schlürfst du Göttertrank,
aus meinen Augen strahlt dir Liebesdank: —
ein Freudenfest soll unsrem Bund entstehen,
der Liebe Feier lass' uns froh begehen!
Nicht sollst du ihr ein scheues Opfer weih'n, —
nein! — mit der Liebe Göttin schwelge im Verein.

Sirenen (aus weiter Ferne, unsichtbar).

Naht euch dem Strande,
naht euch dem Lande!

Venus
(Tannhäuser sanft nach sich ziehend).

Mein Ritter! Mein Geliebter! Willst du flieh'n?

Tannhäuser
(auf das Äußerste hingerissen, greift mit trunkener Gebärde in die Harfe).

Stets soll nur dir, nur dir mein Lied ertönen!
Gesungen laut sei nur dein Preis von mir!
Dein süßer Reiz ist Quelle alles Schönen,
und jedes holde Wunder stammt von dir.
Die Glut, die du mir in das Herz gegossen,
als Flamme lod're hell sie dir allein!
Ja, gegen alle Welt will unverdrossen
fortan ich nun dein kühner Streiter sein. —

Doch hin muß ich zur Welt der Erden,
bei dir kann ich nur Sklave werden;
nach Freiheit doch verlange ich,
nach Freiheit, Freiheit dürstet's mich;
zu Kampf und Streite will ich stehen,
sei's auch auf Tod und Untergehen: —
drum muß aus deinem Reich ich flieh'n, —
o Königin, Göttin! Laß mich zieh'n!

Venus
(im heftigsten Zorne).

Zieh' hin, Wahnsinniger, zieh' hin!
Verräter, sieh', nicht halt' ich dich!
Ich geb' dich frei, — zieh' hin! zieh' hin!
Was du verlangst, das sei dein Los!
Hin zu den kalten Menschen flieh',
vor deren blödem, trübem Wahn
der Freude Götter wir entfloh'n
tief in der Erde wärmenden Schoß.
Zieh' hin, Betörter! Suche dein Heil,
suche dein Heil — und find' es nie!
Die du bekämpft, die du besiegt,
die du verhöhnt mit jubelndem Stolz,
flehe sie an, die du verlacht,
wo du verachtest, jamm're um Huld!
Deiner Schande Schmach blüht dir dann auf;
gebannt, verflucht, folgt dir der Hohn:
zerknirscht, zertreten seh' ich dich nah'n,
bedeckt mit Staub das entehrte Haupt.
— „O fändest du sie wieder,
die einst dir gelacht!
Ach, öffneten sich wieder
die Tore ihrer Pracht!" —
Da liegt er vor der Schwelle,
wo einst ihm Freude floß:
um Mitleid, nicht um Liebe,
fleht bettelnd der Genoß!
Zurück der Bettler! Sklave, weich'!
Nur Helden öffnet sich mein Reich!

Tannhäuser.

Der Jammer sei dir kühn erspart,
daß du entehrt mich nahen säh'st.
Für ewig scheid' ich: lebe wohl!
Der Göttin kehr' ich nie zurück.

Venus.

Ha! Kehrtest du mir nie zurück! —
Was sagt' ich? —
Was sagt' er? —
Wie es denken?
Wie es fassen!
Mein Trauter ewig mich verlassen? —
Wie hätt' ich das verschuldet,
die Göttin aller Hulden?
Wie ihr die Wonne rauben,
dem Freunde zu vergeben?
Wie lächelnd unter Tränen
ich sehnsuchtsvoll dir lauschte,
den stolzen Sang zu hören,
der rings so lang' verstummt, —
oh! könntest je du wähnen,
daß ungerührt ich bliebe,
dräng' deiner Seele Seufzen
in Klagen zu mir her?
Daß ich in deinen Armen
mir letzte Tröstung fand,
lass' dess' mich nicht entgelten,
verschmäh' nicht meinen Trost! —
Ach! kehrtest du nicht wieder,
dann träfe Fluch die Welt;
für ewig läg' sie öde,
aus der die Göttin schwand! —
Kehr' wieder! Kehr' mir wieder!
Trau' meiner Liebeshuld! —

Tannhäuser.

Wer, Göttin, dir entflieht,
flieht ewig jeder Huld.

Venus.

Nicht wehre stolz dem Sehnen,
wenn neu dich's zu mir zieht.

Tannhäuser.

Mein Sehnen drängt zum Kampfe;
nicht such' ich Wonn' und Lust.
O, Göttin, woll' es fassen,
mich drängt es hin zum Tod!

Venus.

Wenn selbst der Tod dich meidet,
ein Grab dir selbst verwehrt?

Tannhäuser.

Den Tod, das Grab im Herzen,
durch Buße find' ich Ruh'.

Venus.

Nie ist dir Ruh' beschieden,
nie findest du das Heil!
Kehr' wieder, suchst du Frieden!
Kehr' wieder, suchst du Heil!

Tannhäuser.

Göttin der Wonne, nicht in dir —
Mein Fried', mein Heil ruht in Maria!
(Furchtbarer Schlag. Venus verschwindet.)

Dritte Szene.

Tannhäuser steht plötzlich in einem schönen Tale, über ihm blauer Himmel, Rechts im Hintergrunde die Wartburg, links in größerer Ferne der Hörselberg. — Rechter Hand führt auf der halben Höhe des Tales ein Bergweg nach dem Vordergrunde zu, wo er dann seitwärts abbiegt; in demselben Vordergrund ist ein Muttergottesbild, zu welchem ein niedriger Bergvorsprung hinaufführt. — Von der Höhe links vernimmt man das Geläute von Herdeglocken; auf einem hohen Vorsprunge sitzt ein junger Hirt mit der Schalmei und singt.

Hirt.

Frau Holda kam aus dem Berg hervor,
zu ziehen durch Flur und Auen;
gar süßen Klang vernahm da mein Ohr,
mein Auge begehrte zu schauen: —

da träumt' ich manchen holden Traum,
und als mein Aug' erschlossen kaum,
da strahlte warm die Sonnen,
der Mai, der Mai war kommen.
Nun spiel' ich lustig die Schalmei: —
der Mai ist da, der liebe Mai!

(Er spielt auf der Schalmei. Man hört den Gesang der älteren Pilger, welche, von der Richtung der Wartburg herkommend, den Bergweg rechts entlang ziehen.)

Gesang der älteren Pilger.

Zu dir wall' ich, mein Jesus Christ,
der du des Sünders Hoffnung bist!
Gelobt sei, Jungfrau süß und rein,
der Wallfahrt wolle günstig sein! —
Ach, schwer drückt mich der Sünden Last,
kann länger sie nicht mehr ertragen;
drum will ich auch nicht Ruh' noch Rast,
und wähle gern mir Müh' und Plagen.
Am hohen Fest der Gnadenhuld
in Demut sühn' ich meine Schuld;
gesegnet, wer im Glauben treu:
er wird erlöst durch Buß' und Reu'.

(Der Hirt, der fortwährend auf der Schalmei gespielt hat, hält ein, als der Zug der Pilger auf der Höhe ihm gegenüber ankommt.)

Hirt

(den Hut schwenkend und den Pilgern laut zurufend).

Glück auf! Glück auf nach Rom!
Betet für meine arme Seele!

Tannhäuser

(tief ergriffen auf die Knie sinkend).

Allmächt'ger, dir sei Preis!
Hehr sind die Wunder deiner Gnade.

(Der Zug der Pilger entfernt sich immer weiter von der Bühne, so daß der Gesang allmählich verhallt.)

Pilgergesang.

Zu dir wall' ich, mein Jesus Christ,
der du des Pilgers Hoffnung bist!
Gelobt sei, Jungfrau süß und rein,
der Wallfahrt wolle günstig sein!

Tannhäuser
(als der Gesang der Pilger sich hier etwas verliert, singt, auf den Knien, wie in brünstiges Gebet versunken, weiter).

Ach, schwer drückt mich der Sünden Last,
kann länger sie nicht mehr ertragen;
drum will ich auch nicht Ruh' noch Rast,
und wähle gern mir Müh' und Plagen.

(Tränen ersticken seine Stimme; man hört in weiter Ferne den Pilgergesang fortsetzen bis zum letzten Verhallen, während sich aus dem tiefsten Hintergrunde, wie von Eisenach herkommend, das Geläute von Kirchglocken vernehmen läßt. Als auch dieses schweigt, hört man von links immer näherkommende Hornrufe.)

Vierte Szene.

(Von der Anhöhe links herab aus einem Waldwege treten der Landgraf und die Sänger, in Jägertracht, einzeln auf. Im Verlaufe der Szene findet sich der ganze Jagdtroß des Landgrafen nach und nach auf der Bühne ein.)

Landgraf.
Wer ist der dort im brünstigen Gebete?

Walther.
Ein Büßer wohl.

Biterolf.
Nach seiner Tracht ein Ritter.

Wolfram
(der auf Tannhäuser zugegangen ist und ihn erkannt hat).
Er ist es!

Die Sänger und der Landgraf.
Heinrich! Heinrich! Seh' ich recht?

(Tannhäuser, der überrascht schnell aufgefahren ist, ermannt sich und verneigt sich stumm gegen den Landgrafen, nachdem er einen flüchtigen Blick auf ihn und die Sänger geworfen.)

Landgraf.
Du bist es wirklich? Kehrest in den Kreis
zurück, den du in Hochmut stolz verließest?

Biterolf.
Sag', was uns deine Wiederkunft bedeutet?
Versöhnung? Oder gilt's erneu'tem Kampf?

Walther.
Nah'st du als Freund uns oder Feind?

Die andern Sänger außer Wolfram.

Als Feind?

Wolfram.

O fraget nicht! Ist dies des Hochmuts Miene? —
Gegrüßt sei uns, du kühner Sänger,
der, ach! so lang' in unsrer Mitte fehlt!

Walther.

Willkommen, wenn du friedlich nah'st!

Biterolf.

Gegrüßt, wenn du uns Freunde nennst!

Alle Sänger.

Gegrüßt! Gegrüßt! Gegrüßt sei uns!

Landgraf.

So sei willkommen denn auch mir!
Sag' an, wo weiltest du so lang'?

Tannhäuser.

Ich wanderte in weiter, weiter Fern', —
da, wo ich nimmer Rast noch Ruhe fand.
Fragt nicht! Zum Kampf mit euch nicht kam ich her.
Seid mir versöhnt, und laßt mich weiter zieh'n!

Landgraf.

Nicht doch! Der Unsre bist du neu geworden.

Walther.

Du darfst nicht zieh'n.

Biterolf.

Wir lassen dich nicht fort.

Tannhäuser.

Laßt mich! Mir frommet kein Verweilen,
und nimmer kann ich rastend steh'n;
mein Weg heißt mich nur vorwärts eilen,
denn rückwärts darf ich niemals seh'n.

Der Landgraf und die **Sänger.**

O bleib', bei uns sollst du verweilen,
wir lassen dich nicht von uns geh'n.
Du suchtest uns, warum enteilen
nach solchem kurzen Wiederseh'n?

Tannhäuser
(sich losreißend).

Fort! Fort von hier!

Der Sänger.

Bleib'! Bleib' bei uns!

Wolfram
(Tannhäuser in den Weg tretend, mit erhobener Stimme).

Bleib' bei Elisabeth!

Tannhäuser
(heftig und freudig ergriffen).

Elisabeth! O Macht des Himmels,
rufst du den süßen Namen mir?

Wolfram.

Nicht sollst du Feind mich schelten, daß ich ihn
genannt! — Erlaubtest du mir, Herr, daß ich
Verkünder seines Glücks ihm sei?

Landgraf.

Nenn' ihm den Zauber, den er ausgeübt, —
und Gott verleih' ihm Tugend,
daß würdig er ihn löse! —

Wolfram.

Als du in kühnem Sange uns bestrittest,
bald siegreich gegen unsre Lieder sangst,
durch unsre Kunst Besiegung bald erlittest:
ein Preis doch war's, den du allein errangst.
War's Zauber, war es reine Macht,
durch die solch' Wunder du vollbracht,
an deinen Sang voll Wonn' und Leid
gebannt die tugendreichste Maid?
Denn, ach! als du uns stolz verlassen,
verschloß ihr Herz sich unsrem Lied;

wir sahen ihre Wang' erblassen,
für immer unsren Kreis sie mied. —
O kehr' zurück, du kühner Sänger,
dem unsren sei dein Lied nicht fern, —
den Festen fehle sie nicht länger,
aufs neue leuchte uns ihr Stern!

Die Sänger.

Sei unser, Heinrich! Kehr' uns wieder!
Zwietracht und Streit sei abgetan!
Vereint ertönen unsre Lieder,
und Brüder nenne uns fortan!

Tannhäuser
(innig gerührt, umarmt Wolfram und die Sänger mit Heftigkeit).

Zu ihr! Zu ihr! O, führet mich zu ihr!
Ha, jetzt erkenne ich sie wieder,
die schöne Welt, der ich entrückt!
Der Himmel blickt auf mich hernieder,
die Fluren prangen reich geschmückt.
Der Lenz mit tausend holden Klängen
zog jubelnd in die Seele mir;
in süßem, ungestümem Drängen
ruft laut mein Herz: zu ihr, zu ihr!

Landgraf und die Sänger.

Er kehrt zurück, den wir verloren!
Ein Wunder hat ihn hergebracht.
Die ihm den Übermut beschworen,
gepriesen sei die holde Macht!
Nun lausche unsren Hochgesängen
von neuem der Gepries'nen Ohr!
Es tön' in frohbelebten Klängen
das Lied aus jeder Brust hervor!

(Der ganze Jagdtroß hat sich im Tale versammelt. Der Landgraf stößt in sein Horn: laute Hornrufe der Jäger antworten ihm. Der Landgraf und die Sänger besteigen Pferde, welche man ihnen von der Wartburg her entgegengeführt hat.)

Der Vorhang fällt.

Zweiter Aufzug.

Erste Szene.

Die Sängerhalle auf der Wartburg; nach hinten freie Aussicht auf den Burghof und das Tal.

Elisabeth
(tritt freudig bewegt ein).

Dich, teure Halle, grüß' ich wieder,
froh grüß' ich dich, geliebter Raum!
In dir erwachen seine Lieder,
und wecken mich aus düst'rem Traum. —
Da er aus dir geschieden,
wie öd' erschienst du mir!
Aus mir entfloh der Frieden,
die Freude zog aus dir. —
Wie jetzt mein Busen hoch sich hebet,
so scheinst du jetzt mir stolz und hehr;
der dich und mich so neu belebet,
nicht länger weilt er ferne mehr.
Sei mir gegrüßt! sei mir gegrüßt!

Zweite Szene.

(Wolfram und Tannhäuser erscheinen im Hintergrunde.)

Wolfram.

Dort ist sie; — nahe dich ihr ungestört!
(Er bleibt, an die Mauerbrüstung des Balkons gelehnt, im Hintergrunde.)

Tannhäuser
(ungestüm zu den Füßen Elisabeths stürzend).

O Fürstin!

Elisabeth
(in schüchterner Verwirrung).

Gott! — Steht auf! Laßt mich! Nicht darf
ich euch hier seh'n!
(Sie will sich entfernen.)

Tannhäuser.

Du darfst! O bleib' und lass'
zu deinen Füßen mich!

Elisabeth
(sich freundlich zu ihm wendend).

So stehet auf!
Nicht sollet hier ihr knie'n, denn diese Halle
ist euer Königreich. O, stehet auf!
Nehmt meinen Dank, daß ihr zurückgekehrt! —
Wo weiltet ihr so lange?

Tannhäuser
(sich langsam erhebend).

Fern vor hier,
in weiten, weiten Landen. Dichtes Vergessen
hat zwischen heut' und gestern sich gesenkt. —
All' mein Erinnern ist mir schnell geschwunden,
und nur des Einen muß ich mich entsinnen,
daß nie mehr ich gehofft euch zu begrüßen,
noch je zu euch mein Auge zu erheben. —

Elisabeth.

Was war es dann, das euch zurückgeführt?

Tannhäuser.

Ein Wunder war's,
ein unbegreiflich hohes Wunder!

Elisabeth
(freudig aufwallend).

Gepriesen sei dies Wunder
aus meines Herzens Tiefe!
(Sich mäßigend, — in Verwirrung.)
Verzeiht, wenn ich nicht weiß, was ich beginne!
Im Traum bin ich, und tör'ger als ein Kind, —
machtlos der Macht der Wunder preisgegeben.
Fast kenn' ich mich nicht mehr; o, helfet mir,
daß ich das Rätsel meines Herzens löse!
Der Sänger klugen Weisen
lauscht' ich sonst gern und viel;
ihr Singen und ihr Preisen
schien mir ein holdes Spiel.

Doch welch' ein seltsam neues Leben
rief euer Lied mir in die Brust!
Bald wollt' es mich wie Schmerz durchbeben,
bald drang's in mich wie jähe Lust:
Gefühle, die ich nie empfunden!
Verlangen, das ich nie gekannt!
Was einst mir lieblich, war verschwunden
vor Wonnen, die noch nie genannt! —
Und als ihr nun von uns gegangen, —
war Frieden mir und Lust dahin;
die Weisen, die die Sänger sangen,
erschienen matt mir, trüb' ihr Sinn;
im Traume fühlt' ich dumpfe Schmerzen,
mein Wachen ward trübsel'ger Wahn;
die Freude zog aus meinem Herzen: —
Heinrich! Was tatet ihr mir an?

Tannhäuser
(hingerissen).

Den Gott der Liebe sollst du preisen,
er hat die Saiten mir berührt,
er sprach zu dir aus meinen Weisen,
zu dir hat er mich hergeführt!

Elisabeth.

Gepriesen sei die Stunde,
gepriesen sei die Macht,
die mir so holde Kunde
von eurer Näh' gebracht!
Von Wonneglanz umgeben
lacht mir der Sonne Schein;
erwacht zu neuem Leben,
nenn' ich die Freude mein!

Tannhäuser.

Gepriesen sei die Stunde,
gepriesen sei die Macht,
die mir so holde Kunde
aus deinem Mund gebracht.
Dem neu erkannten Leben
darf ich mich mutig weih'n;

ich nenn' in freud'gem Beben
sein schönstes Wunder mein!

Wolfram
(im Hintergrunde).
So flieht für dieses Leben
mir jeder Hoffnung Schein!
(Tannhäuser trennt sich von Elisabeth; er geht auf Wolfram zu, umarmt ihn, und entfernt sich mit ihm.)

Dritte Szene.

(Der Landgraf tritt aus einem Seitengange auf; Elisabeth eilt ihm entgegen und birgt ihr Gesicht an seiner Brust.)

Landgraf.
Dich treff' ich hier in dieser Halle, die
so lange du gemieden? Endlich denn
lockt dich ein Sängerfest, das wir bereiten?

Elisabeth.
Mein Oheim! O, mein güt'ger Vater!

Landgraf.
Drängt
es dich, dein Herz mir endlich zu erschließen?

Elisabeth.
Blick' mir ins Auge! Sprechen kann ich nicht.

Landgraf.
Noch bleibe denn unausgesprochen
dein süß Geheimnis kurze Frist;
der Zauber bleibe ungebrochen,
bis du der Lösung mächtig bist. —
So sei's! Was der Gesang so Wunderbares
erweckt und angeregt, soll heute er
enthüllen auch und mit Vollendung krönen.
Die holde Kunst, sie werde jetzt zur Tat!
(Man hört Trompeten.)
Schon nahen sich die Edlen meiner Lande,
die ich zum selt'nen Fest hieher beschied;
zahlreicher nahen sie als je, da sie
gehört, daß du des Festes Fürstin sei'st.

Vierte Szene.

(Trompeten. — Grafen, Ritter und Edelfrauen in reichem Schmucke werden durch Edelknaben eingeführt.—Der Landgraf mit Elisabeth empfängt und begrüßt sie.)

Chor.

Freudig begrüßen wir die edle Halle,
wo Kunst und Frieden immer nur verweil',
wo lange noch der frohe Ruf erschalle:
Thüringens Fürsten, Landgraf Hermann, Heil!

(Die Ritter und Frauen haben die von den Edelknaben ihnen angewiesenen, in einem weiten Halbkreise erhöhten Plätze eingenommen. Der Landgraf und Elisabeth nehmen im Vordergrunde unter einem Baldachin Ehrensitze ein. — Trompeten. — Die Sänger treten auf und verneigen sich feierlich mit ritterlichem Gruße gegen die Versammlung; darauf nehmen sie in der leergelassenen Mitte des Saales die in einem engeren Halbkreise für sie bestimmten Sitze ein. Tannhäuser im Mittelgrunde rechts. Wolfram am entgegengesetzten Ende links, der Versammlung gegenüber.)

Der Landgraf (erhebt sich).

Gar viel und schön ward hier in dieser Halle
von euch, ihr lieben Sänger, schon gesungen;
in weisen Rätseln wie in heit'ren Liedern
erfreutet ihr gleich sinnig unser Herz. —
Wenn unser Schwert in blutig ernsten Kämpfen
stritt für des deutschen Reiches Majestät,
wenn wir dem grimmen Welfen widerstanden
und dem verderbenvollen Zwiespalt wehrten:
so ward von euch nicht mind'rer Preis errungen.
Der Anmut und der holden Sitte,
der Tugend und dem reinen Glauben
erstrittet ihr durch eure Kunst
gar hohen, herrlich schönen Sieg. —
Bereitet heute uns denn auch ein Fest,
heut', wo der kühne Sänger uns zurück
gekehrt, den wir so ungern lang' vermißten.
Was wieder ihn in unsre Nähe brachte,
ein wunderbar Geheimnis dünkt es mich;
durch Liedes Kunst sollt ihr es uns enthüllen,
deshalb stell' ich die Frage jetzt an euch:
könnt ihr der Liebe Wesen mir ergründen?
Wer es vermag, wer sie am würdigsten
besingt, dem reich' Elisabeth den Preis:
er ford're ihn so hoch und kühn er wolle,

ich sorge, daß sie ihn gewähren solle. —
Auf, liebe Sänger! Greifet in die Saiten!
Die Aufgab' ist gestellt, kämpft um den Preis,
und nehmet all' im voraus unsren Dank!
(Trompeten.)

Chor der Ritter und Edelfrauen.

Heil! Heil! Thüringens Fürsten Heil!
Der holden Kunst Beschützer Heil!

(Alle setzen sich. Vier Edelknaben treten vor, sammeln in einem goldenen Becher von jedem der Sänger seinen auf ein Blättchen geschriebenen Namen ein und reichen ihn Elisabeth, welche eines der Blättchen herauszieht und es den Edelknaben reicht. Diese, nachdem sie den Namen gelesen, treten feierlich in die Mitte und rufen: —)

Vier Edelknaben.

Wolfram von Eschenbach beginne!

(Tannhäuser stützt sich auf seine Harfe und scheint sich in Träumereien zu ver- verlieren. Wolfram erhebt sich.)

Wolfram.

Blick' ich umher in diesem edlen Kreise,
welch' hoher Anblick macht mein Herz erglüh'n!
So viel der Helden, tapfer, deutsch und weise, —
ein stolzer Eichwald, herrlich, frisch und grün.
Und hold und tugendsam erblick' ich Frauen, —
lieblicher Blüten düftereichsten Kranz.
Es wird der Blick wohl trunken mir vom Schauen,
mein Lied verstummt vor solcher Anmut Glanz. —
Da blick' ich auf zu einem nur der Sterne,
der an dem Himmel, der mich blendet, steht:
es sammelt sich mein Geist aus jeder Ferne,
andächtig sinkt die Seele in Gebet.
Und sieh'! Mir zeiget sich ein Wunderbronnen,
in den mein Geist voll hohen Staunens blickt:
aus ihm er schöpfet gnadenreiche Wonnen,
durch die mein Herz er namenlos erquickt.
Und nimmer möcht' ich diesen Bronnen trüben,
berühren nicht den Quell mit frevlem Mut:
in Anbetung möcht' ich mich opfernd üben,
vergießen froh mein letztes Herzensblut. —
Ihr Edlen mög't in diesen Worten lesen,
wie ich erkenn' der Liebe reinstes Wesen!

Die Ritter und Frauen
(in beifälliger Bewegung).

So ist's! So ist's! Gepriesen sei dein Lied!

Tannhäuser
(der gegen das Ende von Wolframs Gesange wie aus dem Traume auffuhr, erhebt sich schnell).

Auch ich darf mich so glücklich nennen
zu schau'n, was, Wolfram, du geschaut!
Wer sollte nicht den Bronnen kennen?
Hör', seine Tugend preis' ich laut! —
Doch ohne Sehnsucht heiß zu fühlen
ich seinem Quell nicht nahen kann:
Des Durstes Brennen muß ich kühlen,
getrost leg' ich die Lippen an.
In vollen Zügen trink' ich Wonnen,
in die kein Zagen je sich mischt:
denn unversiegbar ist der Bronnen,
wie mein Verlangen nie erlischt.
So, daß mein Sehnen ewig brenne,
lab' an dem Quell ich ewig mich:
und wisse, Wolfram, so erkenne
der Liebe wahrstes Wesen ich!

(Elisabeth macht eine Bewegung, ihren Beifall zu bezeigen; da aber alle Zuhörer in ernstem Schweigen verharren, hält sie sich schüchtern zurück.)

Walther von der Vogelweide
(erhebt sich).

Den Bronnen, den uns Wolfram nannte,
ihn schaut auch meines Geistes Licht;
doch, der in Durst für ihn entbrannte,
du, Heinrich, kennst ihn wahrlich nicht.
Lass' dir denn sagen, laß dich lehren:
der Bronnen ist die Tugend wahr.
Du sollst in Inbrunst ihn verehren
und opfern seinem holden Klar.
Legst du an seinen Quell die Lippen,
zu kühlen frevle Leidenschaft,
ja, wolltest du am Rand nur nippen,
wich' ewig ihm die Wunderkraft!
Willst du Erquickung aus dem Bronnen haben,
mußt du dein Herz, nicht deinen Gaumen laben.

Die Zuhörer (in lautem Beifall).
Heil Walther! Preis sei deinem Liede!

Tannhäuser (sich heftig erhebend).
O Walther, der du also sangest,
du hast die Liebe arg entstellt!
Wenn du in solchem Schmachten bangest,
versiegte wahrlich wohl die Welt.
Zu Gottes Preis in hoch erhab'ne Fernen,
blickt auf zum Himmel, blickt zu seinen Sternen!
Anbetung solchen Wundern zollt,
da ihr sie nicht begreifen sollt!
Doch was sich der Berührung beuget,
euch Herz und Sinnen nahe liegt,
was sich, aus gleichem Stoff erzeuget,
in weicher Formung an euch schmiegt, —
dem ziemt Genuß in freud'gem Triebe,
und im Genuß nur kenn' ich Liebe!
(Große Aufregung unter den Zuhörern.)

Biterolf (sich mit Ungestüm erhebend).
Heraus zum Kampfe mit uns allen!
Wer bliebe ruhig, hört er dich?
Wird deinem Hochmut es gefallen,
so höre, Läst'rer, nun auch mich!
Wenn mich begeistert hohe Liebe,
stählt sie die Waffen mir mit Mut;
daß ewig ungeschmäht sie bliebe,
vergöss' ich stolz mein letztes Blut.
Für Frauenehr' und hohe Tugend
als Ritter kämpf' ich mit dem Schwert;
doch, was Genuß beut' deiner Jugend,
ist wohlfeil, keines Streiches wert.

Die Zuhörer (in tobendem Beifalle).
Heil, Biterolf! Hier unser Schwert!

Tannhäuser
(in stets zunehmender Hitze aufspringend).
Ha, tör'ger Prahler, Biterolf!
Singst du von Liebe, grimmer Wolf?

Gewißlich hast du nicht gemeint,
was mir genießenswert erscheint.
Was hast du Ärmster wohl genossen?
Dein Leben war nicht liebereich,
und was von Freuden dir entsprossen,
das galt wohl wahrlich keinen Streich!
(Zunehmende Aufregung unter den Zuhörern.)

Ritter
(von verschiedenen Seiten).
Laßt ihn nicht enden! — Wehret seiner Kühnheit!

Landgraf
(zu Biterolf, der nach dem Schwerte greift).
Zurück das Schwert! Ihr Sänger, haltet Frieden!

Wolfram
(erhebt sich in edler Entrüstung. Bei seinem Beginn tritt sogleich die größte Ruhe wieder ein).
O Himmel, laß dich jetzt erflehen,
gib meinem Lied der Weihe Preis!
Gebannt laß mich die Sünde sehen
aus diesem edlen, reinen Kreis!
Dir, hohe Liebe, töne
begeistert mein Gesang,
die mir in Engels-Schöne
tief in die Seele drang!
Du nah'st als Gottgesandte,
ich folg' aus holder Fern', —
so führst du in die Lande,
wo ewig strahlt dein Stern.

Tannhäuser
(in höchster Verzückung).
Dir, Göttin der Liebe, soll mein Lied ertönen!
Gesungen laut sei jetzt dein Preis von mir!
Dein süßer Reiz ist Quelle alles Schönen,
und jedes holde Wunder stammt von dir.
Wer dich mit Glut in seinen Arm geschlossen,
was Liebe ist, kennt er, nur er allein: —
Armsel'ge, die ihr Liebe nie genossen,
zieh't hin, zieh't in den Berg der Venus ein!
(Allgemeiner Ausbruch und Entsetzen.)

Alle.

Ha, der Verruchte! Fliehet ihn!
Hört es! Er war im Venusberg!

Die Edelfrauen.

Hinweg! Hinweg aus seiner Näh'!

(Sie entfernen sich in größter Bestürzung unter Gebärden des Abscheus. Nur Elisabeth, welche dem Verlaufe des Streites in furchtbar wachsender Angst zuhörte, bleibt von den Frauen allein zurück, bleich, mit dem größten Aufwand ihrer Kraft an einer der hölzernen Säulen des Baldachins sich aufrecht erhaltend. —Der Landgraf, alle Ritter und Sänger haben ihre Sitze verlassen und treten zusammen. Tannhäuser zur äußersten Linken verbleibt noch eine Zeitlang wie in Verzückung.)

Landgraf. Ritter und Sänger.

Ihr habt's gehört! Sein frevler Mund
tat das Bekenntnis schrecklich kund.
Er hat der Hölle Lust geteilt,
im Venusberg hat er geweilt! —
Entsetzlich! Scheußlich! Fluchenswert!
In seinem Blute netzt das Schwert!
Zum Höllenpfuhl zurückgesandt,
sei er gefehmt, sei er gebannt!

(Alle stürzen mit entblößten Schwertern auf Tannhäuser ein, welcher eine trotzige Stellung einnimmt. Elisabeth wirft sich mit einem herzzerreißenden Schrei dazwischen und deckt Tannhäuser mit ihrem Leibe.)

Elisabeth.

Haltet ein! —

(Bei ihrem Anblick halten alle in größter Betroffenheit an.)

Landgraf. Ritter und Sänger.

Was seh' ich? Wie, Elisabeth!
Die keusche Jungfrau für den Sünder?

Elisabeth.

Zurück! Des Todes achte ich sonst nicht!
Was ist die Wunde eures Eisens gegen
den Todesstoß, den ich von ihm empfing?

Landgraf. Ritter. Sänger.

Elisabeth! Was muß ich hören?
Wie ließ dein Herz dich so betören,
von dem die Strafe zu beschwören,
der auch so fruchtbar dich verriet?

Elisabeth.

Was liegt an mir? Doch er, — sein Heil!
Wollt ihr sein ewig Heil ihm rauben?

Landgraf. Ritter. Sänger.

Verworfen hat er jedes Hoffen,
niemals wird ihm des Heils Gewinn!
Des Himmels Fluch hat ihn getroffen;
in seinen Sünden fahr' er hin!
(Sie dringen von neuem auf Tannhäuser ein.)

Elisabeth.

Zurück von ihm! Nicht ihr seid seine Richter!
Grausame! Werft von euch das wilde Schwert,
und gebt Gehör der reinen Jungfrau Wort!
Vernehmt durch mich, was Gottes Wille ist! —
Der Unglücksel'ge, den gefangen
ein furchtbar mächt'ger Zauber hält,
wie? sollt' er nie zum Heil gelangen
durch Reu' und Buß' in dieser Welt?
Die ihr so stark im reinen Glauben,
verkennt ihr so des Höchsten Rat?
Wollt ihr des Sünders Hoffnung rauben,
so sagt, was euch er Leides tat?
Seh't mich, die Jungfrau, deren Blüte
mit einem jähen Schlag er brach, —
die ihn geliebt tief im Gemüte,
der jubelnd er das Herz zerstach: —
ich fleh' für ihn, ich flehe für sein Leben,
zur Buße lenk' er reuevoll den Schritt!
Der Mut des Glaubens sei ihm neu gegeben,
daß auch für ihn einst der Erlöser litt!

Tannhäuser

(nach und nach von der Höhe seiner Aufregung und seines Trotzes herabgesunken, durch Elisabeths Fürsprache auf das heftigste ergriffen, sinkt in Zerknirschung zusammen).

Weh'! Weh' mir Unglücksel'gem!

Landgraf. Ritter und Sänger

(allmählich beruhigt und gerührt).

Ein Engel stieg aus lichtem Äther,
zu künden Gottes heil'gen Rat. —

Blick' hin, du schändlicher Verräter,
werd' inne deiner Missetat!
Du gabst ihr Tod, sie bittet für dein Leben;
wer bliebe rauh, hört er des Engels Fleh'n?
Darf ich auch nicht dem Schuldigen vergeben,
dem Himmels-Wort kann ich nicht widersteh'n.

Tannhäuser.

Zum Heil den Sündigen zu führen,
die Gott-Gesandte nahte mir:
doch, ach! sie frevelnd zu berühren
hob ich den Lästerblick zu ihr!
O du, hoch über diesen Erdengründen,
die mir den Engel meines Heils gesandt,
erbarm' dich mein, der ach! so tief in Sünden
schmachvoll des Himmels Mittlerin verkannt!

Landgraf
(nach einer Pause).

Ein furchtbares Verbrechen ward begangen: —
es schlich mit heuchlerischer Larve sich
zu uns der Sünde fluchbelad'ner Sohn. —
Wir stoßen dich von uns, — bei uns darfst du
nicht weilen; schmachbefleckt ist unser Herd
durch dich, und dräuend blickt der Himmel selbst
auf dieses Dach, das dich zu lang' schon birgt.
Zur Rettung doch vor ewigem Verderben
steht offen dir ein Weg: von mir dich stoßend,
zeig' ich ihn dir: — nütz' ihn zu deinem Heil! —
Versammelt sind aus meinem Landen
bußfert'ge Pilger, stark an Zahl:
die ält'ren schon voran sich wandten,
die jüng'ren rasten noch im Tal.
Nur um geringer Sünde willen
ihr Herz nicht Ruhe ihnen läßt,
der Buße frommen Drang zu stillen
zieh'n sie nach Rom zum Gnadenfest.

Landgraf. Sänger und Ritter.

Mit ihnen sollst du wallen
zur Stadt der Gnadenhuld,

im Staub dort niederfallen
und büßen deine Schuld!
Vor ihm stürz' dich darnieder,
der Gottes Urteil spricht;
doch kehre nimmer wieder,
ward dir sein Segen nicht!
Mußt' unsre Rache weichen,
weil sie ein Engel brach:
dies Schwert wird dich erreichen,
harrst du in Sünd und Schmach!

Elisabeth.

Lass' hin zu dir ihn wallen,
du Gott der Gnad' und Huld!
Ihm, der so tief gefallen,
vergib der Sünden Schuld!
Für ihn nur will ich flehen,
mein Leben sei Gebet;
lass' ihn dein Leuchten sehen,
eh' er in Nacht vergeht!
Mit freudigem Erbeben
lass' dir ein Opfer weih'n!
Nimm hin, o nimm mein Leben:
nicht nenn' ich es mehr mein!

Tannhäuser.

Wie soll ich Gnade finden,
wie büßen meine Schuld?
Mein Heil sah ich entschwinden,
mich flieht des Himmels Huld.
Doch will ich büßend wallen,
zerschlagen meine Brust,
im Staube niederfallen, —
Zerknirschung sei mir Lust:
o, daß nur er versöhnet,
der Engel meiner Not,
der sich, so frech verhöhnet,
zum Opfer doch mir bot!

Gesang der jüngeren Pilger
(aus dem Tale heraufschallend).

Am hohen Fest der Gnadenhuld
in Demut sühnet eure Schuld!
Gesegnet, wer im Glauben treu:
er wird erlös't durch Buß' und Reu'.

(Alle haben innegehalten und mit Rührung dem Gesange zugehört.)

Tannhäuser
(dessen Züge von einem Strahle schnell erwachter Hoffnung erleuchtet werden, eilt ab mit dem Rufe: —)

Nach Rom!

Alle (ihm nachrufend).

Nach Rom!

Der Vorhang fällt schnell.

Dritter Aufzug.

Erste Szene.

Tal vor der Wartburg, links der Hörselberg, — wie am Schlusse des ersten Aufzugs, nur in herbstlicher Färbung. — Der Tag neigt sich zum Abend. — Auf dem kleinen Bergvorsprunge rechts, vor dem Marienbilde, liegt Elisabeth in brünstigem Gebete dahingestreckt. — Wolfram kommt links von der waldigen Höhe herab. Auf halber Höhe hält er an, als er Elisabeth gewahrt.

Wolfram.

Wohl wußt' ich hier sie im Gebet zu finden,
wie ich so oft sie treffe, wenn ich einsam
aus wald'ger Höh' mich in das Tal verirre. —
Den Tod, den er ihr gab, im Herzen,
dahingestreckt in brünst'gen Schmerzen,
fleht für sein Heil sie Tag und Nacht: —
o heil'ger Liebe ew'ge Macht! —
Von Rom zurück erwartet sie die Pilger, —
schön fällt das Laub, die Heimkehr steht bevor: —
kehrt er mit den Begnadigten zurück?
Dies ist ihr Fragen, dies ihr Flehen, —
ihr Heil'gen, laßt erfüllt es sehen!
Bleibt auch die Wunde ungeheilt, —
o, würd' ihr Lind'rung nur erteilt!

(Als er weiter hinabsteigen will, vernimmt er aus der Ferne den Gesang der älteren Pilger sich nähern; er hält abermals an.)

Elisabeth
(erhebt sich, dem Gesange lauschend).

Dies ist ihr Sang, — sie sind's, sie kehren heim!
Ihr Heil'gen, zeigt mir jetzt mein Amt,
daß ich mit Würde es erfülle!

Wolfram
(während der Gesang sich langsam nähert).

Die Pilger sind's, — es ist die fromme Weise,
die der empfang'nen Gnade Heil verkündet. —
O Himmel, stärke jetzt ihr Herz
für die Entscheidung ihres Lebens!

Gesang der älteren Pilger
(mit welchem diese anfangs aus der Ferne sich nähern, dann von dem Vordergrunde rechts her die Bühne erreichen und das Tal entlang der Wartburg zuziehen, bis sie hinter dem Bergvorsprunge im Hintergrunde verschwinden).

Beglückt darf nun dich, o Heimat, ich schauen,
und grüßen froh deine lieblichen Auen;
nun lass' ich ruh'n den Wanderstab,
weil Gott getreu ich gepilgert hab'.
Durch Sühn' und Buß' hab' ich versöhnt
den Herren, dem mein Herze fröhnt,
der meine Reu' mit Segen krönt,
den Herren, dem mein Lied ertönt.
Der Gnade Heil ist dem Büßer beschieden,
er geht einst ein in der Seligen Frieden!
Vor Höll' und Tod ist ihm nicht bang',
drum preis' ich Gott mein Lebenlang.
Halleluja in Ewigkeit!
Halleluja in Ewigkeit!

(Elisabeth hat von ihrem erhöhten Standpunkte herab mit größter Aufregung unter dem Zuge der Pilger nach Tannhäuser geforscht. — Der Gesang verhallt allmählich; — die Sonne geht unter.)

Elisabeth
(in schmerzlicher, aber ruhiger Fassung).

Er kehret nicht zurück! —
(Sie senkt sich mit großer Feierlichkeit auf die Knie.)

Allmächt'ge Jungfrau, hör' mein Flehen!
Zu dir, Geprief'ne, rufe ich!
Lass' mich im Staub von dir vergehen,
o, nimm von dieser Erde mich!
Mach', daß ich rein und engelgleich
eingehe in dein selig' Reich! —

Wenn je, in tör'gem Wahn befangen,
mein Herz sich abgewandt von dir, —
wenn je ein sündiges Verlangen,
ein weltlich Sehnen keimt' in mir, —
so rang ich unter tausend Schmerzen,
daß ich es töt' in meinem Herzen!

Doch, konnt' ich jeden Fehl nicht büßen,
so nimm dich gnädig meiner an,
daß ich mit demutvollem Grüßen
als würd'ge Magd dir nahen kann:
um deiner Gnaden reichste Huld
nur anzufleh'n für seine Schuld! —

(Sie verbleibt eine Zeitlang mit verklärtem Gesichte gen Himmel gewendet; als sie sich dann langsam erhebt, erblickt sie Wolfram, welcher sich genähert und sie mit inniger Rührung beobachtet hat. — Als er sie anreden zu wollen scheint, macht sie ihm eine Gebärde, daß er nicht sprechen möge.)

Wolfram.

Elisabeth, dürft' ich dich nicht geleiten?

Elisabeth

(drückt ihm abermals durch Gebärde aus, — sie danke ihm und seiner treuen Liebe aus vollem Herzen; ihr Weg führe sie aber gen Himmel, wo sie ein hohes Amt zu verrichten habe; er solle sie daher ungeleitet gehen lassen, ihr auch nicht folgen. — Sie geht langsam auf dem Bergwege, auf welchem sie noch lange in der Entfernung gesehen wird, der Wartburg zu).

Zweite Szene.

Wolfram

(ist zurückgeblieben; er hat Elisabeth lange nachgesehen, setzt sich links am Fuße des Talhügels nieder, ergreift die Harfe, und beginnt nach einem Vorspiele.)

Wie Todesahnung Dämm'rung deckt die Lande,
umhüllt das Tal mit schwärzlichem Gewande;
der Seele, die nach jenen Höh'n verlangt,
vor ihrem Flug durch Nacht und Grausen bangt: —
da scheinest du, o lieblichster der Sterne,
dein sanftes Licht entsendest du der Ferne;
die nächt'ge Dämm'rung teilt dein lieber Strahl,
und freundlich zeigst den Weg du aus dem Tal. —
O du, mein holder Abendstern,
wohl grüßt' ich immer dich so gern:
vom Herzen, das sie nie verriet,
grüß' sie, wenn sie vorbei dir zieht,
wenn sie entschwebt dem Tal der Erden,
ein sel'ger Engel dort zu werden! —

Dritte Szene.

(Es ist Nacht geworden. — Tannhäuser tritt auf. Er trägt zerrissene Pilgerkleidung, sein Antlitz ist bleich und entstellt; er wankt matten Schrittes an seinem Stabe.)

Tannhäuser.

Ich hörte Harfenschlag, — wie klang er traurig!
Der kam wohl nicht von ihr. —

Wolfram.

Wer bist du, Pilger,
der du so einsam wanderst?

Tannhäuser.

Wer ich bin?
Kenn' ich doch dich recht gut; — Wolfram bist du,
der wohlgeübte Sänger.

Wolfram.

Heinrich! Du?
Was bringt dich her in diese Nähe? Sprich!
Wagst du es, unentsündigt wohl den Fuß
nach dieser Gegend herzulenken?

Tannhäuser.

Sei außer Sorg', mein guter Sänger! —
Nicht such' ich dich, noch deiner Sippschaft Einen.

Doch such' ich wen, der mir den Weg wohl zeige,
den Weg, den einst so wunderleicht ich fand — —

Wolfram.

Und welchen Weg?

Tannhäuser
(mit unheimlicher Lüsternheit).

Den Weg zum Venusberg!

Wolfram.

Entsetzlicher! Entweihe nicht mein Ohr!
Treibt es dich dahin?

Tannhäuser.

Kennst du wohl den Weg?

Wolfram.

Wahnsinn'ger! Grauen faßt mich, hör' ich dich!
Wo war'st du? Sag', zogst du denn nicht nach Rom?

Tannhäuser
(wütend).

Schweig' mir von Rom!

Wolfram.

War'st nicht beim heil'gen Feste?

Tannhäuser.

Schweig' mir von ihm!

Wolfram.

So war'st du nicht? — Sag', ich
beschwöre dich!

Tannhäuser
(nach einer Pause, wie sich besinnend, mit schmerzlichem Ingrimm).

Wohl war auch ich in Rom. —

Wolfram.

So sprich! Erzähle mir, Unglücklicher!
Mich faßt ein tiefes Mitleid für dich an.

Tannhäuser
(nachdem er Wolfram lange mit gerührter Verwunderung betrachtet hat).

Wie sagst du, Wolfram? Bist du nicht mein Feind?

Wolfram.

Nie war es ich, so lang' ich fromm dich wähnte! —
Doch sprich! Du pilgertest nach Rom?

Tannhäuser.

Wohl denn!
Hör' an! Du, Wolfram, du sollst es erfahren.
(Er läßt sich erschöpft am Fuße des vorderen Bergvorsprunges nieder. Wolfram will sich an seiner Seite niedersetzen.)
Bleib' fern von mir! Die Stätte, wo ich raste,
ist verflucht. — Hör' an, Wolfram, hör' an!
(Wolfram bleibt in geringer Entfernung vor Tannhäuser stehen.)
Inbrunst im Herzen, wie kein Büßer noch
sie je gefühlt, sucht' ich den Weg nach Rom.
Ein Engel hatte, ach! der Sünde Stolz
dem Übermütigen entwunden: —
für ihn wollt' ich in Demut büßen,
das Heil erfleh'n, das mir verneint,
um ihm die Träne zu versüßen,
die er mir Sünder einst geweint! —
Wie neben mir der schwerstbedrückte Pilger
die Straße wallt', erschien mir allzuleicht: —
betrat sein Fuß den weichen Grund der Wiesen,
der nackten Sohle sucht' ich Dorn und Stein;
ließ Labung er am Quell den Mund genießen,
sog ich der Sonne heißes Glühen ein; —
wenn fromm zum Himmel er Gebete schickte,
vergoß mein Blut ich zu des Höchsten Preis; —
als das Hospiz die Wanderer erquickte,
die Glieder bettet' ich in Schnee und Eis: —
verschloss'nen Aug's, ihr Wunder nicht zu schauen,
durchzog ich blind Italiens holde Auen: —
ich tat's, — denn in Zerknirschung wollt' ich büßen,
um meines Engels Tränen zu versüßen! — —
Nach Rom gelangt' ich so zur heil'gen Stelle,
lag betend auf des Heiligtumes Schwelle; —
der Tag brach an: — da läuteten die Glocken,
hernieder tönten himmlische Gesänge;
da jauchzt' es auf in brünstigem Frohlocken,
denn Gnad' und Heil verhießen sie der Menge.

Da sah ich ihn, durch den Gott verkündigt,
vor ihm all' Volk im Staub sich niederließ;
und Tausenden er Gnade gab, entsündigt
er Tausende sich froh erheben hieß. —
Da naht' auch ich; das Haupt gebeugt zur Erde,
klagt' ich mich an mit jammernder Gebärde
der bösen Lust, die meine Sinn' empfanden,
des Sehnens, das kein Büßen noch gekühlt;
und um Erlösung aus den heißen Banden
rief ich ihn an, von wildem Schmerz durchwühlt. —
Und er, den so ich bat, hub an: —
„Hast du so böse Lust geteilt,
dich an der Hölle Glut entflammt,
hast du im Venusberg geweilt:
so bist nun ewig du verdammt!
Wie dieser Stab in meiner Hand
nie mehr sich schmückt mit frischem Grün,
kann aus der Hölle heißem Brand
Erlösung nimmer dir erblüh'n!" — —
Da sank ich in Vernichtung dumpf darnieder,
die Sinne schwanden mir. — Als ich erwacht,
auf ödem Platze lagerte die Nacht, —
von fern her tönten frohe Gnadenlieder. —
Da ekelte mich der holde Sang, —
von der Verheißung lügnerischem Klang,
der eiseskalt mir durch die Seele schnitt,
trieb Grauen mich hinweg mit wildem Schritt. —
Dahin zog's mich, wo ich der Wonn' und Lust
so viel genoß an ihrer warmen Brust! —
Zu dir, Frau Venus, kehr' ich wieder,
in deiner Zauber holde Nacht;
zu deinem Hof steig' ich darnieder,
wo nun dein Reiz mir ewig lacht!

Wolfram.

Halt' ein! Halt' ein, Unseliger!

Tannhäuser.

Ach, laß mich nicht vergebens suchen, —
wie leicht fand ich doch einstens dich!

Du hörst, daß mir die Menschen fluchen, —
nun, süße Göttin, leite mich!

Wolfram.

Wahnsinniger, wen rufst du an?
(Leichte Nebel hüllen allmählich die Szene ein.)

Tannhäuser.

Ha! fühlest du nicht milde Lüfte?

Wolfram.

Zu mir! Es ist um dich getan!

Tannhäuser.

Und atmest du nicht holde Düfte?
Hörst du nicht die jubelnden Klänge?

Wolfram.

In wildem Schauer bebt die Brust!

Tannhäuser.

Das ist der Nymphen tanzende Menge! —
Herbei, herbei zu Wonn' und Lust!
(Eine rosige Dämmerung beginnt die Nebel zu durchleuchten; durch sie gewahrt man wirre Bewegungen tanzender Nymphen.)

Wolfram.

Weh', böser Zauber tut sich auf!
Die Hölle naht in wildem Lauf.

Tannhäuser.

Entzücken dringt durch alle Sinne,
gewahr' ich diesen Dämmerschein;
dies ist das Zauberreich der Minne,
im Venusberg drangen wir ein!
(In heller, rosiger Beleuchtung wird Venus, auf einem Lager ruhend, sichtbar.)

Venus.

Willkommen, ungetreuer Mann!
Schlug dich die Welt mit Acht und Bann?
Und findest nirgends du Erbarmen,
suchst Liebe nun in meinen Armen?

Tannhäuser.

Frau Venus, o, Erbarmungsreiche!
Zu dir, zu dir zieht es mich hin!

Wolfram.

Du Höllenzauber, weiche, weiche!
Berücke nicht des Reinen Sinn!

Venus.

Nah'st du dich wieder meiner Schwelle,
sei dir dein Übermut verzieh'n;
ewig fließt dir der Freuden Quelle,
und nimmer sollst du von mir flieh'n!

Tannhäuser.

Mein Heil, mein Heil hab' ich verloren,
nun sei der Hölle Lust erkoren!

Wolfram
(ihn heftig zurückhaltend).

Allmächt'ger, steh' dem Frommen bei!
Heinrich, — ein Wort, es macht dich frei —:
dein Heil —!

Venus.

Zu mir!

Tannhäuser
(zu Wolfram).

Laß' ab von mir!

Venus.

O komm'! Auf ewig sei nun mein!

Wolfram.

Noch soll das Heil dir Sünder werden!

Tannhäuser.

Nie, Wolfram, nie! Ich muß dahin!

Wolfram.

Ein Engel bat für dich auf Erden —
bald schwebt er segnend über dir:
Elisabeth!

Tannhäuser

(der sich soeben von Wolfram losgerissen, bleibt, wie von einem heftigen Schlage gelähmt, an die Stelle geheftet).

Elisabeth! —

Männergesang

(aus dem Hintergrunde).

Der Seele Heil, die nun entfloh'n
dem Leib der frommen Dulderin!

Wolfram

(nach dem ersten Eintritt des Gesanges).

Dein Engel fleht für dich an Gottes Thron, —
er wird erhört! Heinrich, du bist erlöst!

Venus.

Weh'! Mir verloren!

(Sie verschwindet, und mit ihr die ganze zauberische Erscheinung. Das Tal, vom Morgenrot erleuchtet, wird wieder sichtbar: von der Wartburg her geleitet ein Trauerzug einen offenen Sarg.)

Männergesang.

Ihr ward der Engel sel'ger Lohn,
himmlischer Freuden Hochgewinn.

Wolfram

(Tannhäuser in den Armen sanft umschlossen haltend).

Und hörst du diesen Sang?

Tannhäuser.

Ich höre!

(Von hier an betritt der Trauerzug die Tiefe des Tales, die älteren Pilger voran; den offenen Sarg mit der Leiche Elisabeths tragen Edle, der Landgraf und die Sänger geleiten ihn zur Seite, Grafen und Edle folgen.)

Männergesang.

Heilig die Reine, die nun vereint
göttlicher Schar vor dem Ewigen steht!
Selig der Sünder, dem sie geweint,
dem sie des Himmels Heil erfleht!

(Auf Wolframs Bedeuten ist der Sarg in der Mitte der Bühne niedergesetzt worden. Wolfram geleitet Tannhäuser zu der Leiche, an welcher dieser niedersinkt.)

Tannhäuser.

Heilige Elisabeth, bitte für mich!

(Er stirbt.)

Die jüngeren Bürger
(auf dem vorderen Bergvorsprunge einherziehend).

Heil! Heil! Der Gnade Wunder Heil!
Erlösung ward der Welt zuteil!
Es tat in nächtlich heil'ger Stund'
der Herr sich durch ein Wunder kund:
den dürren Stab in Priesters Hand
hat er geschmückt mit frischem Grün:
dem Sünder in der Hölle Brand
soll so Erlösung neu erblüh'n!
Ruft ihm es zu durch alle Land',
der durch dies Wunder Gnade fand!
Hoch über aller Welt ist Gott,
und sein Erbarmen ist kein Spott!
Halleluja! Halleluja!
Halleluja!

Alle
(in höchster Ergriffenheit).

Der Gnade Heil ist dem Büßer beschieden,
er geht nun ein in der Seligen Frieden!

Der Vorhang fällt.

Bericht

über die Heimbringung der sterblichen Überreste

Karl Maria von Webers

aus London nach Dresden.

(Aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen.)

Bericht.

Ein schönes und ernstes Ereignis wirkte auf die Stimmung, in welcher ich schon am Ende des abgelaufenen Jahres die Komposition des „Tannhäuser" beendigte, in der Art ein, daß es die aus vielfachem äußeren Verkehr mir erwachsenden Zerstreuungen vorteilhaft neutralisierte. Es war die im Dezember 1844 glücklich ausgeführte Übersiedelung der sterblichen Überreste Karl Maria von Webers aus London nach Dresden. Hierzu hatte sich seit Jahren ein Komitee gebildet, welches für diese Übersiedelung agitierte. Durch einen Reisenden war es bekannt geworden, daß der unscheinbare Sarg, welcher Webers Asche verwahrte, in einem entlegenen Raume der Londoner Paulskirche so rücksichtslos untergebracht sei, daß zu fürchten stünde, in nicht langer Zeit werde er gar nicht mehr zu finden sein. Mein energischer Freund, Professor Löwe, hatte diese Kunde benutzt, um die Liedertafel, deren leidenschaftlich tätiger Vorstand er war, zum Angriff der Unternehmung der Übersiedelung der Weberschen

Die jüngeren Bürger
(auf dem vorderen Bergvorsprunge einherziehend).

Heil! Heil! Der Gnade Wunder Heil!
Erlösung ward der Welt zuteil!
Es tat in nächtlich heil'ger Stund'
der Herr sich durch ein Wunder kund:
den dürren Stab in Priesters Hand
hat er geschmückt mit frischem Grün:
dem Sünder in der Hölle Brand
soll so Erlösung neu erblüh'n!
Ruft ihm es zu durch alle Land',
der durch dies Wunder Gnade fand!
Hoch über aller Welt ist Gott,
und sein Erbarmen ist kein Spott!
Halleluja! Halleluja!
Halleluja!

Alle
(in höchster Ergriffenheit).

Der Gnade Heil ist dem Büßer beschieden,
er geht nun ein in der Seligen Frieden!

Der Vorhang fällt.

Bericht

über die Heimbringung der sterblichen Überreste

Karl Maria von Webers

aus London nach Dresden.

(Aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen.)

Bericht.

Ein schönes und ernstes Ereignis wirkte auf die Stimmung, in welcher ich schon am Ende des abgelaufenen Jahres die Komposition des „Tannhäuser" beendigte, in der Art ein, daß es die aus vielfachem äußeren Verkehr mir erwachsenden Zerstreuungen vorteilhaft neutralisierte. Es war die im Dezember 1844 glücklich ausgeführte Übersiedelung der sterblichen Überreste Karl Maria von Webers aus London nach Dresden. Hierzu hatte sich seit Jahren ein Komitee gebildet, welches für diese Übersiedelung agitierte. Durch einen Reisenden war es bekannt geworden, daß der unscheinbare Sarg, welcher Webers Asche verwahrte, in einem entlegenen Raume der Londoner Paulskirche so rücksichtslos untergebracht sei, daß zu fürchten stünde, in nicht langer Zeit werde er gar nicht mehr zu finden sein. Mein energischer Freund, Professor Löwe, hatte diese Kunde benutzt, um die Liedertafel, deren leidenschaftlich tätiger Vorstand er war, zum Angriff der Unternehmung der Übersiedelung der Weberschen

Überreste zu treiben. Das Männergesangskonzert, zum Zweck der Aufbringung der Kosten veranstaltet, hatte einen verhältnismäßig bedeutenden Erfolg gehabt; man wollte nun die Theaterintendanz auffordern, in gleichem Sinne sich zu bewähren, als hiergegen an Ort und Stelle auf einen ersten zähen Widerstand gestoßen wurde. Von seiten der Dresdner Generaldirektion war dem Komitee bedeutet worden, der König fände religiöse Bedenken gegen die beabsichtigte Störung der Ruhe eines Toten. Man mochte diesem angegebenen Motive nicht recht trauen, konnte aber doch nichts ausrichten, und nun ward meine neue hoffnungsreiche Stellung als Kapellmeister benutzt, um mich für das Vorhaben eintreten zu lassen. Mit großer Wärme ging ich hierauf ein; ich ließ mich zum Vorstand wählen; man zog eine künstlerische Autorität, den Direktor des Antikenkabinetts, Herrn Hofrat Schulz, außerdem noch einen Bankier hinzu; die Agitation ward von neuem lebhaft betrieben; Aufforderungen ergingen nach allen Seiten; ausführliche Pläne wurden entworfen, und vor allem fanden zahllose Sitzungen statt. Hier trat ich denn abermals in einen Antagonismus mit meinem Chef, Herrn von Lüttichau: er hätte mir, mit Bezug auf den vorgegebenen königlichen Willen, gewiß gern alles einfach verboten, wenn es gegangen wäre, und wenn er nicht, nach vorausgegangenen Erfahrungen, wie man sich (auch nach der Gewohnheit des Herrn von Lüttichau) populär ausdrückte, „ein Haar darin gefunden hätte", mit mir in solchen Dingen anzubinden. Da es mit dem königlichen Widerwillen gegen die Unternehmung jedenfalls nicht so bestimmt gemeint war, er auch schließlich einsehen mußte, daß dieser königliche Wille die Ausführung des Unternehmens auf dem Privatwege nicht hätte verhindern können, dagegen es dem Hofe Gehässigkeit zuziehen mußte, wenn das königliche Hoftheater, dem einst Weber angehört hatte, sich feindselig davon ausschloß, so suchte mich Herr von Lüttichau mehr durch gemütliche Vorstellungen von meiner Teilnahme, ohne welche, wie er meinte, die Sache doch nicht zustande kommen würde, abzubringen. Er stellte mir nämlich vor, wie er doch unmöglich zugeben könnte, daß gerade dem Andenken Webers eine solche übertriebene Ehre erwiesen würde, während doch der verstorbene Morlacchi viel längere Zeit um die königliche Kapelle sich verdient gemacht habe, und niemand daran denke, dessen Asche aus

Italien herzuholen. Zu welchen Konsequenzen sollte das führen? Er setzte den Fall, Reissiger stürbe nächstens auf einer Badereise; seine Frau könne mit Recht dann ebenso gut, wie jetzt Frau von Weber verlangen, daß man die Leiche ihres Mannes mit Sang und Klang kommen ließe. Ich suchte ihn hierüber zu beruhigen; gelang es mir nicht, ihm die Unterschiede klar zu machen, über welche er in Verwirrung geriet, so vermochte ich ihn doch davon zu überzeugen, daß jetzt die Sache ihren Lauf nehmen müsse, besonders da schon das Berliner Hoftheater zur Unterstützung unsres Zweckes eine Benefizvorstellung angekündigt habe. Diese, durch Meyerbeer, an welchen mein Komitee sich gewandt hatte, veranlaßt, fand mit einer Vorstellung der „Euryanthe" wirklich statt, und lieferte das schöne Ergebnis eines Beitrages von vollen 2000 Talern. Einige geringere Theater folgten; so durfte nun auch das Dresdner Hoftheater nicht länger zurückstehen, und es fand sich, daß wir unserm Bankier für jetzt ein genügendes Kapital aufweisen konnten, um dadurch die Übersiedelungskosten, sowie die Bestellung einer geeigneten Gruft mit entsprechendem Grabmal, zu bestreiten, und auch noch einen Grundstock für die dereinst zu erschwingende Statue Webers übrig behielten. Der ältere der beiden hinterlassenen Söhne des verewigten Meisters reiste selbst nach London, um die Asche seines Vaters zurückzuführen. Dies geschah zu Schiff auf der Elbe, wo jene schließlich am Dresdner Landungsplatze anlangte, um hier zuerst auf deutsche Erde übergeführt zu werden. Diese Überführung sollte am Abend bei Fackelschein in feierlichem Zuge vor sich gehen; ich hatte es übernommen, für die dabei auszuführende Trauermusik zu sorgen. Ich stellte diese aus zwei Motiven der „Euryanthe" zusammen; durch die Musik, welche die Geistervision in der Ouvertüre bezeichnet, leitete ich die ebenfalls ganz unveränderte, nur nach B dur transponierte Kavatine der „Euryanthe" „hier dicht am Quell" ein, um hieran die verklärte Wiederaufnahme des ersten Motives, wie sie sich am Ende der Oper wieder vorfindet, als Schluß anzureihen. Dieses somit sehr gut sich fügende symphonische Stück hatte ich für 80 ausgewählte Blasinstrumente besonders orchestriert, und bei aller Fülle hierbei namentlich auf die Benützung der weichsten Lagen derselben studiert; das schaurige Tremolo der Bratschen in dem der Ouvertüre entlehnten Teile ließ ich durch zwanzig gedämpfte

Trommeln im leisesten Piano ersetzen, und erreichte durch das Ganze, schon als wir es im Theater probierten, eine so überaus ergreifende und namentlich gerade unser Andenken an Weber innig berührende Wirkung, daß, wie die hierbei gegenwärtige Frau Schröder-Devrient, welche allerdings noch Weber persönlich befreundet gewesen war, zu der erhabensten Rührung hingerissen wurde, auch ich mir sagen konnte, noch nie etwas seinem Zwecke so vollkommen Entsprechendes ausgeführt zu haben. Nicht minder glückte die Ausführung der Musik auf offener Straße beim feierlichen Zuge selbst; da das sehr langsame Tempo, welches sich durch keinerlei rhythmische Merkmale deutlich zeichnete, hierfür besondere Schwierigkeiten machen mußte, hatte ich bei der Probe die Bühne gänzlich entleeren lassen, um so den geeigneten Raum zu gewinnen, auf welchem ich die Musiker, nachdem sie das Stück gehörig eingeübt hatten, nun auch während des Vortrags im Kreise um mich her gehen ließ. Mir wurde von Zeugen, welche an den Fenstern den Zug kommen und vorübergehen sahen, versichert, daß der Eindruck der Feierlichkeit unbeschreiblich erhaben gewesen sei.

Nachdem wir den Sarg in der kleinen Totenkapelle des katholischen Kirchhofs in Friedrichstadt, in welcher er still und bescheiden von Frau Devrient mit einem Kranze bewillkommt worden war, beigesetzt hatten, ward nun am andern Vormittag die feierliche Versenkung desselben in die von uns bereit gehaltene Gruft ausgeführt. Mir, nebst dem andern Vorsitzenden des Komitees, Herrn Hofrat Schulz, war die Ehre zugeteilt worden, eine Grabrede zu halten. Was mir zu ihrer Abfassung einen besonders rührenden Stoff ganz frisch zugeführt hatte, war der kurz vor dieser Übersiedelung erfolgte Tod des zweiten Sohnes des seligen Meisters, Alexander von Weber. Seine Mutter war durch diesen unerwarteten Todesfall des blühenden Jünglings so furchtbar erschüttert, daß wir, wäre unser Unternehmen nicht bereits zu weit gediehen gewesen, uns beinahe veranlaßt gesehen hätten, es aufzugeben, da die Witwe in diesem so schrecklichen neuen Verluste ein Urteil des Himmels zu erkennen geneigt schien, welches hiermit den Wunsch der Übersiedelung der Asche des längst dahin Geschiedenen als einen Frevel der Eitelkeit bezeichne. Da das Publikum, in seiner besonderen Gemütlichkeit, ähnliche Vorstellungen ebenfalls unter sich aufkommen

ließ, hielt ich mir die Aufgabe zuerteilt, auch hiergegen unser Unternehmen in das rechte Licht zu stellen; und es gelang mir so, daß von allen Seiten mir bezeugt wurde, daß gegen meine gelungene Rechtfertigung nicht das Mindeste mehr aufkäme. Eine besondere Erfahrung machte ich hierbei an mir selbst, da ich zum erstenmal in meinem Leben in feierlicher Rede mich öffentlich vorzustellen hatte. Ich habe seitdem bei vorkommender Veranlassung, Reden zu halten, stets nur ex tempore gesprochen; dieses erste Mal hatte ich mir jedoch meine Rede, schon um ihr die nötige Gedrängtheit zu geben, zuvor schriftlich ausgearbeitet und sie genau memoriert. Da der Gegenstand und meine Fassung desselben mich vollständig erfüllten, war ich meines Gedächtnisses so gewiß, daß ich an keinerlei Vorkehrung zur Nachhilfe dachte; hierdurch setzte ich meinen Bruder Albert, welcher bei der Feierlichkeit in meiner Nähe stand, für einen Moment in große Verlegenheit, so daß er gestand, bei aller Ergriffenheit, mich verwünscht zu haben, daß ich ihm das Manuskript nicht zum Soufflieren zugestellt hätte. Es begegnete mir nämlich, daß, als ich meine Rede deutlich und volltönend begonnen, ich von der fast erschreckenden Wirkung, welche meine eigene Sprache, ihr Klang und ihr Akzent auf mich selbst machten, für einen Augenblick so stark affiziert wurde, daß ich in völliger Entrücktheit, wie ich mich hörte, so auch der atemlos lauschenden Menge gegenüber mich zu sehen glaubte, und indem ich mich mir so objektivierte, völlig in eine gespannte Erwartung des fesselnden Vorganges geriet, welcher sich vor mir zutragen sollte, als ob ich gar nicht derselbe wäre, der anderseits hier stehe und zu sprechen habe. Nicht die mindeste Bangigkeit oder auch nur Zerstreutheit kam mir hierbei an; nur entstand nach einem geeigneten Absatz eine so unverhältnismäßig lange Pause, daß, wer mich mit sinnend entrücktem Blicke dastehen sah, nicht wußte, was er von mir denken sollte. Erst mein eigenes längeres Schweigen und die lautlose Stille um mich herum erinnerten mich daran, daß ich hier nicht zu hören, sondern zu sprechen hätte; sofort trat ich wieder ein und sprach meine Rede mit so fließendem Ausdruck bis an das Ende, daß mir hierauf der berühmte Schauspieler Emil Devrient versicherte, wie er nicht nur als Teilnehmer der ergreifendsten Leichenfeier, sondern namentlich auch als dramatischer Redner von dem Vorgange auf das Erstaunlichste imprimiert worden sei. Die

Feier fand ihren Abschluß durch den Vortrag eines von mir verfaßten und komponierten Gedichtes, welches, sehr schwierig für Männergesang, unter der Anführung unsrer besten Theater-Sänger vortrefflich ausgeführt wurde. Herr von Lüttichau, welcher dieser Feier beigewohnt hatte, erklärte sich mir gleichfalls nun für überzeugt, und für die Gerechtigkeit des Unternehmens eingenommen.

Es war ein schöner, meinem tiefsten Innern wohltuender Erfolg, dessen ich mich zu erfreuen hatte; und hätte ihm noch etwas gefehlt, so trug nun Webers Witwe, welcher ich vom Kirchhof aus meinen Besuch machte, durch die innigsten Ergießungen dazu bei, mir jede Wolke zu verscheuchen. Für mich hatte es eine tiefe Bedeutung, daß ich durch Webers lebenvolle Erscheinung in meinen frühesten Knabenjahren so schwärmerisch für die Musik gewonnen, dereinst so schmerzlich von der Kunde seines Todes betroffen, nun im Mannesalter durch dieses letzte zweite Begräbnis noch einmal mit ihm wie in unmittelbare persönliche Berührung getreten war. Nach der Bedeutung meines sonstigen Verkehrs mit lebenden Meistern der Tonkunst und den Erfahrungen, die ich von ihnen machte, kann man ermessen, aus welchem Quell meine Sehnsucht nach innigem Meisterumgang sich zu stärken hatte. Es war nicht tröstlich, vom Grabe Webers nach seinen lebenden Nachfolgern auszusehen; doch sollte mir das Hoffnungslose dieses Ausblickes mit der Zeit erst noch zum recht klaren Bewußtsein kommen.

Rede

an Webers letzter Ruhestätte.

Hier ruhe denn! Hier sei die prunklose Stätte, die uns deine teure Hülle bewahre! Und hätte sie dort in Fürstengrüften geprangt, im stolzesten Münster einer stolzen Nation, wir wagten doch zu hoffen, daß du ein bescheidenes Grab in deutschem Boden dir lieber zur letzten Ruhestätte erwählt. — Du gehörtest ja nicht jenen kalten Ruhmsüchtigen an, die kein Vaterland haben, denen das Land der Erde das liebste ist, in welchem ihr Ehrgeiz den üppigsten Boden für sein Gedeihen findet. — Zog dich ein

verhängnisvoller Drang dorthin, wo selbst das Genie sich zu Markte bringen muß, um zu gelten, so wandtest du zeitig genug sehnsuchtsvoll deine Blicke nach dem heimatlichen Herde zurück, nach dem bescheidenen ländlichen Sitze, wo dir an der Seite deines trauten Weibes Lied auf Lied aus dem Herzen quoll. „Ach, wäre ich wieder bei euch, ihr Lieben!“ das war wohl dein letzter Seufzer, mit dem du dort dahin schiedest! — Warst nun du ein so gemütvoller Schwärmer, wer will uns tadeln, wenn wir gerade dir mit gleicher Neigung begegnen, wenn auch wir diese Schwärmerei recht innig teilten, und gern dem stillen Wunsche nachhingen, dich wieder bei uns in der lieben Heimat zu haben? O, diese Schwärmerei, sie hat dich mit sympathetischer Gewalt zum Liebling deines Volkes gemacht! Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als du! Wohin dich auch dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend zarten Fasern an dieses deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte, wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Märchen der Heimat lauscht. Ja, diese Kindlichkeit war es, die deinen männlichen Geist wie sein guter Engel geleitete, ihn stets rein und keusch bewahrte; und in dieser Keuschheit lag deine Eigentümlichkeit: wie du diese herrliche Tugend stets ungetrübt erhieltest, brauchtest du nichts zu erdenken, nichts zu erfinden, — du brauchtest nur zu empfinden, so hattest du auch das Ursprünglichste erfunden. Du bewahrtest sie bis an den Tod, diese höchste Tugend, du konntest sie nie opfern, dieses schönen Erbmals deiner deutschen Abkunft dich nie entäußern, du konntest uns nie verraten! — Sieh', nun läßt der Britte dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose, aber lieben kann dich nur der Deutsche; du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen,— wer will uns tadeln, wenn wir wollten, daß deine Asche auch ein Teil seiner Erde, der lieben deutschen Erde sein sollte?

Noch einmal, scheltet uns nicht, ihr, die ihr die Eigentümlichkeit des deutschen Herzens verkanntet, dieses Herzens, das so gern schwärmt, da wo es liebt! War es Schwärmerei, mit der wir nach der teuren Hülle unsers lieben Weber verlangten, so war es die Schwärmerei, die uns ihm so verwandt sein läßt, die Schwärmerei, der all' die herrlichen Blüten seines

Geistes entkeimten, um deretwillen die Welt ihn bewundert und wir ihn lieben. — Ein Werk der Liebe glauben wir nun zu verrichten, wenn wir dich, lieber Weber, der du nie Bewunderung, sondern nur Liebe suchtest, den Augen der Bewunderung entziehen, um dich den Armen der Liebe zuzuführen. Aus der Welt, vor der du glänztest, geleiten wir dich zurück in die Heimat, in den Schoß deiner Familie! Fragt den Helden, der zum Siegen auszog, was ihn am meisten beglückt nach den ruhmvollen Tagen auf dem Felde der Ehre? Gewiß, die Heimkehr in das Vaterhaus, wo sein Weib, seine Kinder seiner harren. Und sieh', wir brauchen hier nicht bildlich zu reden: dein Weib, deine Kinder harren deiner in Wirklichkeit. Bald vernimmst du über dieser Ruhestätte den Tritt des treuen Weibes, das so lange, so lange deiner Wiederkunft harrte, und das jetzt an der Seite des teuren Sohnes die heißesten Liebestränen dem zurückgekehrten Herzensfreunde weint. Sie gehört der Welt der Lebenden, — du bist ein seliger Geist geworden, nicht Aug' in Auge kann sie dich begrüßen; — da sandte Gott einen Boten aus, der dich ganz nah', Aug' in Auge bei deiner Heimkehr begrüßen, und dir Zeugnis geben sollte von der unvergänglichen Liebe deiner Treuen. Dein jüngster Sohn ward zu dieser Sendung auserwählt, das Band zwischen Lebenden und Dahingeschiedenen zu knüpfen; ein Engel des Lichtes schwebt er jetzt zwischen euch und bringt euch gegenseitige Liebeskunde. — Wo ist nun Tod? Wo ist Leben? Wo beide sich in einem so wunderbar schönen Bund vereinen, da ist des ewigen Lebens Keim! — Lass' auch uns, du teurer Dahingeschiedener, mit in diesen Bund treten! Wir kennen dann nicht Tod, nicht Verwesung mehr, nur Blüte und Gedeihen. Der Stein, der deine Hülle umschließt, wird uns dann zu dem Fels der Wüste, dem der Gewaltige einst den frischen Quell entschlug: aus ihm ergießt sich in die fernsten Zeiten ein herrlicher Strom stets verjüngten, schaffenden Lebens! — Du Quell alles Dasein, laß uns dieses Bundes stets eingedenk und würdig sein!

Gesang

nach der Bestattung.

Hebt an den Sang, ihr Zeugen dieser Stunde,
die uns so ernst, so feierlich erregt!
Dem Wort, den Tönen jetzt vertrau't die Kunde
des Hochgefühls, das unsre Brust bewegt!
Nicht trauert mehr die deutsche Mutter Erde
Um den geliebten, weit entrückten Sohn;
nicht blickt sie mehr mit sehnender Gebärde
hin übers Meer zum fernen Albion: —
aufs neu' nahm sie ihn auf in ihren Schoß,
den einst sie aussandt' edel, mild und groß.

Hier, wo der Trauer stumme Zähren flossen,
wo Liebe noch das Teuerste beweint,
hier ward von uns ein edler Bund geslchlossen,
der uns um ihn, den Herrlichen, vereint:
hier wallet her, des Bundes Treugenossen,
hier grüßet euch als fromme Pilgerschar;
die schönsten Blüten, die dem Bund entsprossen,
bringt opfernd dieser edlen Stätte dar:
denn hier ruh Er, bewundert und geliebt,
der unsrem Bund der Weihe Segen gibt.

Bericht über die Aufführung
der neunten Symphonie von Beethoven
im Jahre 1846 in Dresden

(aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen)

nebst

Programm dazu.

Bericht.

Für diesen Winter bestand mein Hauptunternehmen in einer äußerst sorgfältig vorbereiteten, im Frühjahr am Palmsonntage zustande gebrachten Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven. Diese Aufführung brachte mir sonderbare Kämpfe, und für meine ganze weitere Entwicklung sehr einflußreiche Erfahrungen ein. Der äußere Hergang war dieser. Die königliche Kapelle hatte jedes Jahr nur eine Gelegenheit, außer der Oper und Kirche sich selbständig in einer großen Musikaufführung zu zeigen: zum Besten des Pensionsfonds für ihre Witwen und Waisen war das sogenannte alte Opernhaus am Palmsonntag zu einer großen, ursprünglich nur für Oratorien berechneten Aufführung eingeräumt. Um sie anziehender zu machen, wurde dem Oratiorium schließlich immer eine Symphonie beigegeben. Da wir beide Kapellmeister (Reissiger und ich) uns die Abwechslung vorbehalten hatten, fiel für den Palmsonntag des

Jahres 1846 mir die „Symphonie“ zu. Eine große Sehnsucht erfaßte mich zur neunten Symphonie; für die Wahl derselben unterstützte mich der äußerliche Umstand, daß dies Werk in Dresden so gut wie unbekannt war. Als die Orchestervorsteher, welche die Konservierung und Mehrung des Pensionsfonds zu überwachen hatten, hiervon erfuhren, ergriff sie ein solcher Schreck, daß sie in einer Audienz an unsern Generaldirektor von Lüttichau sich wandten, um diesen zu ersuchen, daß er mich kraft seiner höchsten Autorität von meinem Vorhaben abbringen möge. Als Gründe zu diesem Gesuch führten sie an, daß unter der Wahl dieser Symphonie der Pensionsfonds Schaden leiden würde, da dieses Werk hierorts in Verruf stehe, und jedenfalls das Publikum vom Besuch des Konzertes abhalten würde. Vor längern Jahren war nämlich auch die neunte Symphonie in einem Armen-Konzerte von Reissiger aufgeführt worden, und mit aufrichtiger Zustimmung des Dirigenten vollkommen durchgefallen. In der Tat bedurfte es nun meines ganzen Feuers und aller erdenklichen Beredsamkeit, um zunächst die Bedenken unsres Chefs zu überwinden. Mit den Orchestervorstehern konnte ich aber nicht anders als mich vorläufig vollständig zu überwerfen, da ich hörte, daß sie die Stadt mit ihren Wehklagen über meinen Leichtsinn erfüllten. Um sie auch zugleich in ihrer Sorge zu beschämen, nahm ich mir vor, das Publikum auf die von mir durchgesetzte Aufführung und das Werk selbst in einer Weise vorzubereiten, daß wenigstens das erregte Aufsehen einen besonders starken Besuch herbeiführen, und somit den bedroht geglaubten Kassenerfolg in günstiger Weise sichern sollte. Die neunte Symphonie ward somit in jeder erdenklichen Hinsicht zu meiner Ehrensache, deren Gelingen alle meine Kräfte anspannte. Das Komitee trug Bedenken gegen die Geldauslage für die Anschaffung der Orchesterstimmen: ich lieh sie somit von der Leipziger Konzert-Gesellschaft aus. — Wie ward mir nun aber, als ich, seit meinen frühesten Jünglings-Jahren, wo ich meine Nächte über der Abschrift dieser Partitur durchwachte, jetzt zum ersten Mal die geheimnisvollen Seiten derselben, deren Anblick mich einst in so mystische Schwärmerei versetzt hatte, mir wieder zu Gesicht brachte, und nun sorgfältig durchstudierte! Wie in jener unklaren Pariser Zeit die Anhörung einer Probe der drei ersten Sätze, durch das unvergleichliche Orchester des Conservatoires ausgeführt, mich plötzlich, über

Jahre der entfremdenden Verirrungen hinweg, mit jenen ersten Jugendzeiten in eine wunderbare Berührung gesetzt, und befruchtend für die neue Wendung meines innern Strebens wie mit magischer Kraft auf mich gewirkt hatte, so ward nun diese letzte Klangerinnerung geheimnisvoll mächtig in mir von neuem lebendig, als ich zum erstenmal wieder mit den Augen vor mir sah, was in jener allerersten Zeit ebenfalls nur mystisches Augenwerk für mich geblieben war. Nun hatte ich manches erlebt, was in meinem tiefsten Innern unausgesprochen zu einer ernsten Sammlung, zu einer fast verzweiflungsvollen Frage an mein Schicksal und meine Bestimmung mich trieb. Was ich mir nicht auszusprechen wagte, war die Erkenntnis der vollständigen Bodenlosigkeit meiner künstlerischen und bürgerlichen Existenz in einer Lebens- und Berufs-Richtung, in welcher ich mich als Fremdling und durchaus aussichtslos ersehen mußte. Diese Verzweiflung, über die ich meine Freunde zu täuschen suchte, schlug nun dieser Symphonie gegenüber in helle Begeisterung aus. Es ist nicht möglich, daß je das Werk eines Meisters mit solch verzückender Gewalt das Herz des Schülers einnahm, als wie das meinige vom ersten Satze dieser Symphonie erfaßt wurde. Wer mich vor der aufgeschlagenen Partitur, als ich sie durchging, um die Mittel der Ausführung derselben zu überlegen, überrascht, und mein tobendes Schluchzen und Weinen wahrgenommen hätte, würde allerdings verwunderungsvoll haben fragen können, ob dies das Benehmen eines königlich sächsischen Kapellmeisters sei! Glücklicherweise blieb ich bei solcher Gelegenheit von Besuchen unsrer Orchestervorsteher und ihres würdevollen ersten Kapellmeisters, sowie sonstiger in klassischer Musik bewanderter Herren verschont.

Zuerst entwarf ich nun in Form eines Programmes, wozu mir das nach Gewohnheit zu bestellende Textbuch zum Gesang der Chöre einen schicklichen Anlaß gab, eine Anleitung zum gemütlichen Verständnis des Werkes, um damit — nicht auf die kritische Beurteilung — sondern rein auf das Gefühl der Zuhörer zu wirken. Dieses Programm, für welches mir Hauptstellen des Goetheschen „Faust" eine über alles wirksame Hilfe leisteten, fand nicht nur zu jener Zeit in Dresden, sondern auch späterhin an andern Orten erfreuliche Beachtung. Außerdem benutzte ich in anonymer Weise den „Dresdener Anzeiger", um

durch allerhand kurzbündige und enthusiastische Ergüsse das Publikum auf das, wie man mir ja versichert hatte, bis dahin in Dresden „verrufene" Werk anregend hinzuweisen. Meine Bemühungen, schon nach dieser äußerlichen Seite hin, glückten so vollständig, daß die Einnahme nicht nur in diesem Jahre alle je zuvor gewonnenen übertraf, sondern auch die Orchestervorsteher die darauf folgenden Jahre meines Verbleibens in Dresden regelmäßig dazu benutzten, durch Wieder-Vorführung dieser Symphonie sich der gleichen hohen Einkünfte zu versichern.

Was nun den künstlerischen Teil der Aufführung betraf, so arbeitete ich einer ausdrucksvollen Wiedergebung von seiten des Orchesters dadurch vor, daß ich alles, was zur drastischen Deutlichkeit der Vortragsnüancen mich nötig dünkte, in die Orchesterstimmen selbst aufzeichnete. Namentlich veranlaßte mich die hier übliche doppelte Besetzung der Blasinstrumente zu einem sorgfältig überlegten Gebrauch dieses Vorteils, dessen man sich bei großen Musikaufführungen gewöhnlich nur in dem rohen Sinne bedient, daß sie mit „piano" bezeichneten Stellen einfach, die Forte-Stellen dagegen doppelt besetzt vorgetragen werden. In welcher Weise ich auf diese Art für Deutlichkeit der Ausführung sorgte, sei z. B. durch eine Stelle des zweiten Satzes der Symphonie bezeichnet, in welcher, zum erstenmal in Cdur die sämtlichen Streichinstrumente in verdreifachter Oktave die rhythmische Hauptfigur, unausgesetzt im Unisono, gewissermaßen als Begleitung zu dem zweiten Thema, welches nur die schwachen Holzblasinstrumente vortragen, spielen: da im ganzen Orchester gleichmäßig „fortissimo" vorgezeichnet ist, so ergibt sich hieraus bei jeder erdenklichen Aufführung, daß die Melodie der Holzblasinstrumente gegen die immerhin nur begleitenden Streichinstrumente vollständig verschwindet, und so gut wie gar nicht gehört wird. Da mich nun keinerlei Buchstaben-Pietät vermögen konnte, die vom Meister in Wahrheit beabsichtigte Wirkung der gegebenen irrigen Bezeichnung aufzuopfern, so ließ ich hier die Streichinstrumente bis dahin, wo sie wieder abwechselnd mit den Blasinstrumenten die Fortführung des neuen Themas aufnehmen, statt im wirklichen Fortissimo, mit nur angedeuteter Stärke spielen: das von den verdoppelten Blasinstrumenten dagegen mit möglichster Kraft vorgetragene Motiv war nun, wie ich glaube — zum erstenmal seit dem Vorhandensein dieser Symphonie,

mit bestimmender Deutlichkeit zu hören. In ähnlicher Weise verfuhr ich durchgehends, um mich der größten Bestimmtheit der dynamischen Wirkung des Orchesters zu versichern. Nichts anscheinend schwer Verständliche durfte so zum Vortrag kommen, daß es nicht in bestimmender Weise das Gefühl erfaßte. Viel Kopfzerbrechens gab von je z. B. das Fugato in $^6/_8$-Takt nach dem Chorverse: „Froh wie seine Sonnen fliegen", in dem „alla Marcia" bezeichneten Satze des Finales: indem ich mich auf die vorangehenden ermutigenden, wie auf Kampf und Sieg vorbereitenden Strophen bezog, faßte ich dieses Fugato wirklich als ein ernst-freudiges Kampfspiel auf, und ließ es anhaltend in äußerst feurigem Tempo und mit angespanntester Kraft spielen. Ich hatte am Tage nach der ersten Aufführung die Genugtuung, den Musikdirektor Anacker aus Freiberg bei mir zu empfangen, welcher kam, um mir reuig zu melden, daß er bisher einer meiner Antagonisten gewesen sei, seit dieser Aufführung aber zu meinen unbedingten Freunden sich zähle: was ihn — wie er sagte — gänzlich überwältigt habe, sei eben diese Auffassung und Wiedergebung jenes Fugato gewesen. — Eine große Aufmerksamkeit widmete ich ferner der so ungewöhnlichen rezitativartigen Stelle der Violoncelle und Kontrabässe im Beginn des letzten Satzes, welche einst in Leipzig meinem alten Freunde Pohlenz so große Demütigungen eintrug. Bei der Vorzüglichkeit namentlich unserer Kontrabassisten konnte ich mich dazu bestimmt fühlen, auf die äußerste Vollendung hierbei auszugehen. Es gelang mir in zwölf Spezialproben, welche ich nur mit den betreffenden Instrumenten hielt, zu einem fast ganz wie frei sich ausnehmenden Vortrage derselben zu gelangen, und sowohl die gefühlvollste Zartheit, als die größte Energie zum ergreifendsten Ausdruck zu bringen. — Vom Beginne meines Unternehmens an hatte ich sogleich erkannt daß die Möglichkeit einer hinreißend populären Wirkung dieser Symphonie darauf beruhe, daß die Überwindung der außerordentlichen Schwierigkeiten des Vortrages der Chöre in idealem Sinne gelingen müsse. Ich erkannte, daß hier Anforderungen gestellt waren, welche nur durch eine große und enthusiasmierte Masse von Sängern erfüllt werden konnten. Zunächst galt es daher, mich eines vorzüglich starken Chores zu versichern; außer der gewöhnlichen Verstärkung unseres Theaterchores durch die etwas weichliche Dreissigsche Singakademie,

zog ich, mit Überwindung umständlicher Schwierigkeiten, den Sängerchor der Kreuzschule mit seinen tüchtigen Knabenstimmen, sowie den ebenfalls für kirchlichen Gesang gutgeübten Chor des Dresdener Seminariums herbei. Diese, zu zahlreichen Übungen oft vereinigten dreihundert Sänger, suchte ich nun auf die mir besonders eigentümliche Weise in wahre Extase zu versetzen; es gelang mir z. B. den Bassisten zu beweisen, daß die berühmte Stelle: „Seid umschlungen Millionen“, und namentlich das: „Brüder, überm Sternenzelt muß ein guter Vater wohnen“ auf gewöhnliche Weise gar nicht zu singen sei, sondern nur in höchster Entzückung gleichsam ausgerufen werden könne. Ich ging hierfür mit solcher Extase voran, daß ich wirklich alles in einen durchaus ungewohnten Zustand versetzt zu haben glaube, und ließ nicht eher ab, als bis ich selbst, den man zuvor durch alle Stimmen hindurch gehört hatte, mich nun nicht mehr vernahm, sondern wie in dem warmen Tonmeere mich ertränkt fühlte. — Große Freude machte es mir, das Rezitativ des Baritonisten: „Freunde, nicht diese Töne“, welches seiner seltsamen Schwierigkeiten wegen wohl fast unmöglich vorzutragen zu nennen ist, durch Mitterwurzer, auf dem uns bereits innig bekannt gewordenen Wege der gegenseitigen Mitteilung, zu hinreißendem Ausdrucke zu bringen. — Ich trug aber auch Sorge, durch einen gänzlichen Umbau des Lokales mir eine gute Klangwirkung des jetzt nach einem ganz neuen Systeme von mir aufgestellten Orchesters zu versichern. Die Kosten hierzu waren, wie man sich denken kann, unter besonderen Schwierigkeiten zu erwirken; doch ließ ich nicht ab, und erreichte durch eine vollständig neue Konstruktion des Podiums, daß wir das Orchester ganz nach der Mitte zu konzentrieren konnten, und es dagegen amphitheatralisch auf stark erhöhten Sitzen von dem zahlreichen Sängerchor umschließen ließen, was der mächtigen Wirkung der Chöre von außerordentlichen Vorteil war, während es in den rein symphonischen Sätzen dem fein gegliederten Orchester große Präzision und Energie verlieh.

Schon zur Generalprobe war der Saal überfüllt. Mein Kollege beging hierbei die unglaubliche Torheit, beim Publikum völlig gegen die Symphonie zu intrigieren und auf das Bedauerliche der Verirrung Beethovens aufmerksam zu machen; wogegen Herr Gade, welcher von Leipzig aus, wo er damals

die Gewandhauskonzerte dirigierte, uns besuchte, mir nach der Generalprobe unter anderm versicherte, er hätte gern zweimal den Eintrittspreis bezahlt, um das Rezitativ der Bässe noch einmal zu hören. Herr Hiller fand, daß ich in der Modifizierung des Tempos zu weit gegangen sei; wie er dies verstand, erfuhr ich später durch seine eigene Leitung geistvoller Orchesterwerke. Ganz unbestreitbar war aber der allgemeine Erfolg über jede Erwartung groß, und dieses namentlich auch bei Nichtmusikern; unter solchen entsinne ich mich des Philologen Dr. Köchly, welcher bei dieser Gelegenheit sich mir näherte, um mir zu bekennen, daß er jetzt zum ersten Male einem symphonischen Werke vom Anfang bis zum Ende mit verständnisvoller Teilnahme habe folgen können.

In mir bestärkte sich bei dieser Gelegenheit das wohltuende Gefühl der Fähigkeit und Kraft, das, was ich ernstlich wollte, mit glücklichem Gelingen durchzuführen.

Programm.

Bei der großen Schwierigkeit, die demjenigen, der zu einem genaueren und innigen Bekanntwerden mit diesem wundervoll bedeutsamen Tonwerke noch nicht gelangen konnte, bei seiner ersten Anhörung für das Verständnis desselben entsteht, dürfte das Bestreben wohl erlaubt erscheinen, einem wahrscheinlich nicht ganz geringen Teile der Zuhörer, der sich in der bezeichneten Lage befindet, nicht etwa zu einem absoluten Verständnisse des Beethovenschen Meisterwerkes verhelfen zu wollen — da dies wohl nur aus eigener innerer Anschauung hervorgehen kann —, sondern durch Hindeutungen wenigstens die Erkenntnis der künstlerischen Anordnungen desselben zu erleichtern, die bei ihrer großen Eigentümlichkeit und noch gänzlich unnachgeahmten Neuheit dem weniger vorbereiteten, und somit leicht verwirrbaren, Zuhörer zu entgehen imstande sein könnte. Muß nun zunächst zugestanden werden, daß das Wesen der höheren Instrumentalmusik namentlich darin besteht, in Tönen das auszusprechen, was in Worten unaussprechbar ist, so glauben wir uns hier auch nur andeutungsweise der Lösung einer unerreichbaren Aufgabe selbst dadurch zu nähern, daß wir Worte unsres großen Dichters Goethe zur Hilfe

nehmen, die, wenn sie auch keineswegs mit Beethovens Werke in einem unmittelbaren Zusammenhange stehen, und auf keine Weise die Bedeutung seiner rein musikalischen Schöpfung irgendwie durchdringend zu bezeichnen vermögen, dennoch die ihr zugrunde liegenden höheren menschlichen Seelenstimmungen so erhaben ausdrücken, daß man im schlimmsten Falle des Unvermögens eines weiteren Verständnisses sich wohl mit der Festhaltung dieser Stimmungen begnügen dürfte, um wenigstens nicht gänzlich ohne Ergriffenheit von der Anhörung des Musikwerkes scheiden zu müssen.

Erster Satz.

Ein im großartigsten Sinne aufgefaßter Kampf der nach Freude ringenden Seele gegen den Druck jener feindlichen Gewalt, die sich zwischen uns und das Glück der Erde stellt, scheint dem ersten Satze zugrunde zu liegen. Das große Hauptthema, das gleich anfangs wie aus einem unheimlich bergenden Schleier nackt und mächtig heraustritt, könnte dem Sinne der ganzen Tondichtung nicht durchaus unangemessen vielleicht übersetzt werden durch Goethes Worte:

„Entbehren sollst du! Sollst entbehren!"

Diesem gewaltigen Feinde gegenüber erkennen wir einen edlen Trotz, eine männliche Energie des Widerstandes, der bis in die Mitte des Satzes sich zu einem offenen Kampfe mit dem Gegner steigert, in welchem wir zwei mächtige Ringer zu erblicken glauben, von denen jeder als unüberwindlich vom Kampfe wieder nachläßt. In einzelnen Lichtblicken vermögen wir das wehmütig süße Lächeln des Glückes zu erkennen, das uns zu suchen scheint, nach dessen Besitz wir ringen und von dessen Erreichen uns jener tückisch mächtige Feind zurückhält, mit seinem nächtigen Flügel uns umschattend, so daß uns selbst der Blick auf jene ferne Huld getrübt wird, und wir in finsteres Brüten zurücksinken, das sich nur wieder zum trotzigen Widerstand, zu neuem Ringen gegen den freuderaubenden Dämon zu erheben vermag. So bilden Gewalt, Widerstand, Aufringen, Sehnen, Hoffen, Fast-Erreichen, neues Verschwinden, neues Suchen, neues Kämpfen die Elemente der rastlosen Bewegung dieses wunderbaren Tonstückes, welche jedoch einige Male zu jenem anhaltenderen Zustande gänzlicher Freudlosigkeit herabsinkt, die Goethe mit den Worten bezeichnet:

„Nur mit Entsetzen wach' ich morgens auf,
Ich möchte bittre Tränen weinen,
Den Tag zu seh'n, der mir in seinem Lauf
Nicht einen Wunsch erfüllen wird, nicht einen,
Der selbst die Ahnung jeder Lust
Mit eigensinn'gem Krittel mindert,
Die Schöpfung meiner regen Brust
Mit tausend Lebensfratzen hindert.
Auch muß ich, wenn die Nacht sich niedersenkt,
Mich ängstlich auf das Lager strecken;
Auch da wird keine Rast geschenkt,
Mich werden wilde Träume schrecken." Usw.

Am Schlusse des Satzes scheint diese düstere, freudlose Stimmung, zu riesenhafter Größe anwachsend, das All zu umspannen, um in furchtbar erhabener Majestät Besitz von dieser Welt nehmen zu wollen, die Gott — zur Freude schuf.

Zweiter Satz.

Eine wilde Lust ergreift uns sogleich mit den ersten Rhythmen dieses zweiten Satzes: eine neue Welt, in die wir eintreten, in der wir fortgerissen werden zum Taumel, zur Betäubung; es ist, als ob wir, von der Verzweiflung getrieben, vor dieser flöhen, um in steten, rastlosen Anstrengungen ein neues, unbekanntes Glück zu erjagen, da das alte, das uns sonst mit seinem fernen Lächeln bestrahlte, uns gänzlich entrückt und verloren gegangen zu sein scheint. Goethe spricht diesen Drang, auf für hier vielleicht nicht unbezeichnend, durch die Worte aus:

„Von Freude sei nicht mehr die Rede,
Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuß!
Lass' in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!
In undurchdrungenen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!
Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,
Ins Rollen der Begebenheit!
Da mag denn Schmerz und Genuß
Gelingen, und Verdruß,
miteinander wechseln, wie es kann,
nur rastlos betätigt sich der Mann!"

Mit dem jähen Eintritte des Mittelsatzes eröffnet sich uns plötzlich eine jener Szenen irdischer Lust und vergnüglichen Behagens:

eine gewisse derbe Fröhlichkeit scheint in dem einfachen, oft wiederholten Thema sich auszusprechen, Naivetät, selbstzufriedene Heiterkeit, und wir sind versucht an Goethes Bezeichnung solch bescheidener Vergnüglichkeit zu denken:

„Dem Volke hier wird jeder Tag ein Fest.
Mit wenig Witz und viel Behagen
dreht jeder sich im engen Zirkeltanz."

Solch' eng beschränkte Heiterkeit als das Ziel unsres rastlosen Jagens nach Glück und edelster Freude anzuerkennen, sind wir aber nicht gestimmt; unser Blick auf diese Szene umwölkt sich, wir wenden uns ab, um uns von neuem jenem rastlosen Antriebe zu überlassen, der uns mit dem Drängen der Verzweiflung unaufhaltsam vorwärts jagt, um das Glück anzutreffen, das wir, ach! so nicht antreffen sollen; denn wiederum werden wir am Schlusse des Satzes nur auf jene Szene vergnüglichen Behagens hingetrieben, der wir vorher schon begegneten, und die wir diesmal sogleich bei ihrem ersten Wiedergewahrwerden in unmutiger Hast von uns stoßen.

Dritter Satz.

Wie anders sprechen diese Töne zu unserem Herzen! Wie rein, wie himmlisch besänftigend lösen sie den Trotz, den wilden Drang der von Verzweiflung geängsteten Seele in weiche, wehmütige Empfindung auf! Es ist, als ob uns Erinnerung erwache, Erinnerung an ein früh genossenes reinstes Glück:

„Sonst stürzte sich der Himmelsliebe Kuß
auf mich herab in ernster Sabbatstille,
da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,
Und ein Gebet war brünstiger Genuß."

Mit dieser Erinnerung kommt uns auch wieder jene süße Sehnsucht an, die sich so schön in dem zweiten Thema dieses Satzes ausspricht, welchem wir nicht ungeeignet Goethes Worte unterlegen könnten:

„Ein unbegreiflich holdes Sehnen
trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugeh'n,
und unter tausend heißen Tränen
fühlt' ich mir eine Welt entsteh'n."

Es erscheint wie das Sehnen des Liebe, dem wiederum, nur im bewegteren Schmucke des Ausdruckes, jenes Hoffen verheißende und süß beruhigende erste Thema antwortet, so daß es bei der Wiederkehr des zweiten uns dünkt, als ob Liebe und Hoffnung sich umschlängen, um ganz wieder ihre sanfte Gewalt über unser gemartertes Gemüt zu erringen.

„Was sucht ihr, mächtig und gelind,
ihr Himmelstöne, mich am Staube?
Klingt dort umher, wo weiche Menchen sind."

So scheint das noch zuckende Herz mit sanftem Widerstreben sie von sich abwehren zu wollen: aber ihre süße Macht ist größer, als unser bereits erweichter Trotz; wir werfen uns diesen holden Boten reinsten Glückes überwältigt in die Arme:

„O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder,
die Träne quillt, die Erde hat mich wieder."

Ja, das wunde Herz scheint zu genesen, sich zu erkräftigen, und zu mutiger Erhebung zu ermannen, die wir in dem fast triumphierenden Gange, gegen das Ende des Satzes hin, zu erkennen glauben: noch ist aber diese Erhebung nicht frei von der Rückwirkung der durchlebten Stürme; jeder Anwandlung des alten Schmerzes drängt sich aber sogleich neu besänftigend jene holde, zauberische Macht entgegen, vor der sich endlich, wie in letztem erlöschenden Wetterleuchten, das zerteilte Gewitter verzieht.

Vierter Satz.

Den Übergang vom dritten zum vierten Satze, der wie mit einem grellen Aufschrei beginnt, können wir ziemlich bezeichnend noch durch Goethes Worte deuten:

„Aber ach! schon fühl' ich bei dem besten Willen
Befriedigung noch nicht aus dem Busen quillen!
Welch' holder Wahn, — doch ach, ein Wähnen nur!
Wo fass' ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens,
An denen Himmel sowie Erde hängt,
Dahin die welke Brust sich drängt. —
Ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht' ich so vergebens?"

Mit diesem Beginne des letzten Satzes nimmt Beethovens Musik einen entschieden sprechenderen Charakter an: sie verläßt den in

den drei ersten Sätzen festgehaltenen Charakter der reinen Instrumentalmusik, der sich im unendlichen und unentschiedenen Ausdrucke kundgibt*; der Fortgang der musikalischen Dichtung dringt auf Entscheidung, auf eine Entscheidung, wie sie nur in der menschlichen Sprache ausgesprochen werden kann. Bewundern wir, wie der Meister das Hinzutreten der Sprache und Stimme des Menschen als eine zu erwartende Notwendigkeit mit diesem erschütternden Rezitativ der Instrumentalbässe vorbereitet, welches, die Schranken der absoluten Musik fast schon verlassend, wie mit kräftiger, gefühlvoller Rede den übrigen Instrumenten, auf Entscheidung dringend, entgegentritt, und endlich selbst zu einem Gesangsthema übergeht, das in seinem einfachen, wie in feierlicher Freude bewegten Strome, die übrigen Instrumente mit sich fortzieht und so zu einer mächtigen Höhe anschwillt. Es erscheint dies wie der letzte Versuch, durch Instrumentalmusik allein ein sicheres, festbegrenztes und untrübbares freudiges Glück auszudrücken: das unbändige Element scheint aber dieser Beschränkung nicht fähig zu sein; wie zum brausenden Meere schäumt es auf, sinkt wieder zurück, und stärker noch als vorher dringt der wilde, chaotische Aufschrei der unbefriedigten Leidenschaft an unser Ohr. Da tritt eine menschliche Stimme mit dem klaren, sicheren Ausdruck der Sprache dem Toben der Instrumente entgegen, und wir wissen nicht, ob wir mehr die kühne Eingebung oder die große Naivetät des Meisters bewundern sollen, wenn er diese Stimme den Instrumenten zurufen läßt:

„Ihr Freunde, nicht diese Töne! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!"

Mit diesen Worten wird es Licht in dem Chaos; ein be-

---

* Tieck wurde, von seinem Standpunkte aus diesen Charakter der Instrumentalmusik betrachtend, zu folgendem Ausspruch bewogen: „In diesen Symphonien vernehmen wir aus dem tiefsten Grunde heraus das unersättliche, aus sich verirrende und in sich zurückkehrende Sehnen, jenes unaussprechliche Verlangen, das nirgend Erfüllung findet, und in verzehrender Leidenschaft sich in den Strom des Wahnsinns wirft, nun mit allen Tönen kämpft, bald überwältigt, bald siegend aus den Wogen ruft, und Rettung suchend tiefer und tiefer sinkt." — Fast scheint es, als ob Beethoven bei der Konzeption dieser Symphonie von einem ähnlichen Bewußtsein über das Wesen der Instrumentalmusik gedrängt gewesen sei.

stimmter, sicherer Ausdruck ist gewonnen, in dem wir, von dem beherrschten Elemente der Instrumentalmusik getragen, klar und deutlich das ausgesprochen hören dürfen, was dem gequälten Streben nach Freude als festzuhaltendes höchstes Glück erscheinen muß.

„Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum.
Deine Zauber binden wieder,
was die Mode streng geteilt,
alle Menschen werden Brüder,
wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,
eines Freundes Freund zu sein,
wer ein holdes Weib errungen,
mische seinen Jubel ein!
Ja, — wer auch nur eine Seele
sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen
an den Brüsten der Natur;
alle Guten, alle Bösen
folgen ihrer Rosenspur!
Küsse gab sie uns und Reben,
einen Freund, geprüft im Tod!
Wollust ward dem Wurm gegeben,
und der Cherub steht vor Gott! —"

Mutige, kriegerische Klänge nähern sich: wir glauben eine Schar von Jünglingen daherziehend zu gewahren, deren freudiger Heldenmut sich in den Worten ausspricht:

„Froh, wie seine Sonnen fliegen
durch des Himmels prächt'gen Plan,
laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wei ein Held zum Siegen."

Dies führt, wie zu einem freudigen Kampfe, durch Instrumente allein ausgedrückt; wir sehen die Jünglinge mutig sich in eine Schlacht stürzen, deren Siegesfrucht die Freude sein soll; und noch einmal fühlen wir uns gedrungen, Worte Goethes anzuführen:

„Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
der täglich sie erobern muß."

Der Sieg, an dem wir nicht zweifelten, ist erkämpft; den Anstrengungen der Kraft lohnt das Lächeln der Freude, die jauchzend im Bewußtsein neu errungenen Glückes ausbricht:

„Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum.
Deine Zauber binden wieder,
was die Mode streng geteilt,
alle Menschen werden Brüder,
wo dein sanfter Flügel weilt!"

Nun dringt im Hochgefühl der Freude der Ausspruch allgemeiner Menschenliebe aus der hochgeschwellten Brust hervor; in erhabener Begeisterung wenden wir aus der Umarmung des ganzen Menschengeschlechtes uns zu dem großen Schöpfer der Natur, dessen beseligendes Dasein wir mit klarem Bewußtsein ausrufen, ja — den wir in einem Augenblicke erhabensten Entrücktseins durch den sich teilenden blauen Äther zu erblicken wähnen:

„Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, überm Sternenzelt
muß ein lieber Vater wohnen!
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn überm Sternenzelt!
Über Sternen muß er wohnen!"

Es ist, als ob wir nun durch Offenbarung zu dem beseligenden Glauben berechtigt worden wären: jeder Mensch sei zur Freude geschaffen. In kräftigster Überzeugung rufen wir uns gegenseitig zu:

„Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!"

und:

„Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum."

Denn im Bunde mit, von Gott geweihter, allgemeiner Menschenliebe, dürfen wir die reinste Freude genießen. Nicht mehr bloß in Schauern der erhabensten Ergriffenheit, sondern auch im Ausdrucke einer uns geoffenbarten, süß beglückenden Wahrheit dürfen wir die Frage:

„Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?"

beantworten mit:

„Such ihn überm Sternenzeit!
Brüder, überm Sternenzelt
muß ein lieber Vater wohnen!"

Im traulichsten Besitze des verliehenen Glückes, des wiedergewonnenen kindlichsten Sinnes für die Freude, geben wir uns nun ihrem Genusse hin: ach, uns ist die Unschuld des Herzens wiedergegeben, und segnend breitet sich der Freude sanfter Flügel über uns aus:

„Freude, Tochter aus Elysium,
deine Zauber binden wieder,
was die Mode streng geteilt,
alle Menschen werden Brüder,
wo dein sanfter Flügel weilt."

Dem milden Glücke der Freude folgt nun ihr Jubel: — so schließen wir die Welt an unsre Brust, Jauchzen und Frohlocken erfüllt die Luft wie Donner des Gewölkes, wie Brausen des Meeres, die in ewiger Bewegung und wohltätiger Erschütterung die Erde beleben und erhalten, zur Freude der Menschen, denen Gott sie gab, um glücklich darauf zu sein.

„Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, überm Sternenzelt
muß ein lieber Vater wohnen!
Freude! Freude, schöner Götterfunken!"

Lohengrin.

Personen.

Heinrich der Vogler, deutscher König.
Lohengrin.
Elsa von Brabant.
Herzog Gottfried, ihr Bruder.
Friedrich von Telramund, brabantischer Graf.
Ortrud, seine Gemahlin.
Der Heerrufer des Königs.
Sächsische und thüringische Grafen und Edle.
Brabantische Grafen und Edle.
Edelfrauen.
Edelknaben.
Mannen. Frauen. Knechte.

(Antwerpen: erste Hälfte des zehnten Jahrhunderts.)

Erster Aufzug.

Erste Szene.

Eine Aue am Ufer der Schelde bei Antwerpen: der Fluß macht dem Hintergrunde zu eine Biegung, so daß rechts durch einige Bäume der Blick auf ihn unterbrochen wird, und man erst in weiterer Entfernung ihn wiedersehen kann.

Im Vordergrunde links sitzt König Heinrich unter einer mächtigen alten Eiche; ihm zunächst stehen sächsische und thüringische Grafen, Edle und Reisige, welche des Königs Heerbann bilden. Gegenüber stehen die brabantischen Grafen und Edlen, Reisige und Volk, an ihrer Spitze Friedrich von Telramund, zu dessen Seite Ortrud. Mannen und Knechte füllen die Räume im Hintergrunde Die Mitte bildet einen offenen Kreis. Der Heerrufer des Königs und vier Heerhornbläser schreiten in die Mitte. Die Bläser blasen den Königsruf.

Der Heerrufer.

Hört! Fürsten, Edle, Freie von Brabant!
Heinrich, der Deutschen König, kam zur Statt,
mit euch zu dingen nach des Reiches Recht.
Gebt ihr nun Fried' und Folge dem Gebot?

Die Brabanter.

Wir geben Fried' und Folge dem Gebot.
Willkommen! Willkommen, König, in Brabant!

König Heinrich
(erhebt sich).

Gott grüß euch, liebe Männer von Brabant!
Nicht müßig tat zu euch ich diese Fahrt;
der Not des Reiches seid von mir gemahnt.
Soll ich euch erst der Drangsal Kunde sagen,
die deutsches Land so oft aus Osten traf?
In fernster Mark hieß't Weib und Kind ihr beten:
Herr Gott, bewahr' uns vor der Ungarn Wut!
Doch mir, des Reiches Haupt, mußt' es geziemen,
so wilder Schmach ein Ende zu ersinnen:
als Kampfes Preis gewann ich Frieden auf
neun Jahr', ihn nützt' ich zu des Reiches Wehr;
Beschirmte Städt' und Burgen ließ ich bau'n,
den Heerbann übte ich zum Widerstand.
Zu End' ist nun die Frist, der Zins versagt, —
mit wildem Drohen rüstet sich der Feind.
Nun ist es Zeit, des Reiches Ehr' zu wahren;
ob Ost, ob West, das gelte Allen gleich!
Was deutsches Land heißt, stelle Kampfesscharen,
dann schmäht wohl niemand mehr das deutsche Reich!

Die Sachsen und **Thüringer.**
(an die Waffen schlagend).

Mit Gott wohlauf für deutschen Reiches Ehr'!

König
(nachdem er sich wieder gesetzt).

Komm' ich zu euch nun, Männer von Brabant,
zur Heeresfolg' nach Mainz euch zu entbieten,
wie muß mit Schmerz und Klagen ich erseh'n,
daß ohne Fürsten ihr in Zwietracht lebt!

Verwirrung wilde Fehde wird mir kund; —
drum frag' ich dich, Friedrich von Telramund:
ich kenne dich als aller Tugend Preis,
jetzt rede, daß der Drangsal Grund ich weiß.

Friedrich.

Dank, König, dir, daß du zu richten kam'st!
Die Wahrheit künd' ich, Untreu' ist mir fremd. —
Zum Sterben kam der Herzog von Brabant,
und meinem Schutz empfahl er seine Kinder,
Elsa, die Jungfrau, und Gottfried, den Knaben:
mit Treue pflag ich seiner großen Jugend,
sein Leben war das Kleinod meiner Ehre.
Ermiß nun, König, meinen grimmen Schmerz,
als meiner Ehre Kleinod mir geraubt!
Lustwandelnd führte Elsa einst den Knaben
zum Wald, doch ohne ihn kehrte sie zurück;
mit falscher Sorge frug sie nach dem Bruder,
da sie, von ohngefähr von ihm verirrt,
bald seine Spur — so sprach sie — nicht mehr fand.
Fruchtlos war all' Bemüh'n um den Verlor'nen;
als ich mit Drohen nun in Elsa drang,
da ließ in bleichem Zagen und Erbeben
der gräßlichen Schuld Bekenntnis sie uns seh'n.
Es faßte mich Entsetzen vor der Magd:
dem Recht auf ihre Hand, vom Vater mir
verlieh'n, entsagt' ich willig da und gern, —
und nahm ein Weib, das meinem Sinn gefiel,
Ortrud, Radbod's des Friesenfürsten Sproß.

(Ortrud verneigt sich vor dem König.)

Nun führ' ich Klage gegen Elsa von
Brabant: des Brudermordes zeih' ich sie.
Dies Land doch sprech' ich für mich an mit Recht,
da ich der Nächste von des Herzogs Blut,
mein Weib jedoch aus dem Geschlecht, das einst
auch diesem Lande seine Fürsten gab. —
Du hörst die Klage! König, richte recht!

Alle Männer (in feierlichem Grauen).

Ha, schwerer Schuld zeiht Telramund!
Mit Grau'n werd' ich der Klage kund.

König.

Welch' fürchterliche Klage sprichst du aus!
Wie wäre möglich solche große Schuld?

Friedrich.

O Herr, traumselig ist die eitle Magd,
die meine Hand voll Hochmut von sich stieß.
Geheimer Buhlschaft klag' ich sie drum an:
sie wähnte wohl, wenn sie des Bruders ledig,
dann könnte sie als Herrin von Brabant
mit Recht dem Lehnsmann ihre Hand verwehren,
und offen des geheimen Buhlen pflegen.

König.

Ruft die Beklagte her! — Beginnen soll
nun das Gericht! Gott lass' mich weise sein!

(Er hängt mit Feierlichkeit seinen Schild an der Eiche auf. Die Sachsen und Thüringer stoßen ihre entblößten Schwerter vor sich in die Erde; die Brabanter strecken die Waffen vor sich nieder.)

Der Heerrufer (in die Mitte tretend).

Soll hier nach Recht und Macht Gericht gehalten sein?

König.

Nicht eh'r soll bergen mich der Schild,
bis ich gerichtet streng und mild!

Alle Männer.

Nicht eh'r zur Scheide kehr' das Schwert,
bis Recht durch Urteil hier gewährt!

Heerrufer.

Wo ihr des Königs Schild gewahrt,
dort Recht durch Urteil nun erfahrt!
Drum ruf' ich klagend laut und hell:
Elsa, erscheine hier zur Stell'!

Zweite Szene.

(Elsa tritt auf, in einem weißen, sehr einfachen Gewande; ein langer Zug ihrer Frauen, sehr einfach weiß gekleidet, folgt ihr. Die Frauen bleiben im Hintergrunde an der äußersten Grenze des Kreises stehen, während Elsa langsam und verschämt in die Mitte des Vordergrundes vorschreitet.)

Die Männer.

Seh't hin! Sie naht, die hart Beklagte!
Ha, wie erscheint sie licht und rein!

Der sie so schwer zu zeihen wagte,
gar sicher muß der Schuld er sein.

König.

Bist du es, Elsa von Brabant?
(Elsa macht eine bejahende Bewegung.)
Erkennst
du mich als deinen Richter an?
(Elsa blickt dem König in das Auge und bejaht dann wiederum.)
So frage
ich weiter: ist die Klage dir bekannt,
die schwer hier wider dich erhoben?
(Elsa erblickt Friedrich, erbebt, wendet schüchtern das Haupt und bejaht traurig.)
Was
entgegnest du der Klage?

Elsa

(durch eine Gebärde sprechend: „nichts!").

König.

So bekennst
du deine Schuld?

Elsa

(nachdem sie eine Zeitlang schweigend vor sich hingeblickt).
Mein armer Bruder!

Alle Männer

(flüsternd).
Wie wunderbar! Welch' seltsames Gebaren!

König.

Sag', Elsa! Was hast du mir zu vertrau'n?
(Langes Schweigen.)

Elsa

(in ruhiger Verklärung vor sich hinblickend).
Einsam in trüben Tagen
hab' ich zu Gott gefleht,
des Herzens tiefstes Klagen
ergoß ich in Gebet.
Da drang aus meinem Stöhnen
ein Laut so klagevoll,
der zu gewalt'gem Tönen
weit in die Lüfte schwoll:

ich hört' ihn fern hin hallen,
bis kaum mein Ohr er traf;
mein Aug' ist zugefallen,
ich sank in süßen Schlaf. —

Alle Männer
(leise).

Wie sonderbar! Träumt sie? Ist sie entrückt?

König.

Elsa, verteid'ge jetzt dich vor Gericht!

Elsa
(ununterbrochen in der vorigen Stellung).

In lichter Waffen Scheine
ein Ritter nahte da,
so tugendlicher Reine
ich keinen noch ersah.
Ein golden Horn zur Hüften,
gelehnet auf sein Schwert,
so trat er aus den Lüften
zu mir, der Recke wert.
Mit züchtigem Gebahren
gab Tröstung er mir ein:
des Ritters will ich wahren,
er soll mein Streiter sein!

Der König und **alle Männer**
(mit Rührung).

Bewahre uns des Himmels Huld,
daß klar wir sehen, wer hier schuld!

König.

Friedrich, du ehrenwerter Mann,
bedenke wohl, wen klagst du an?

Friedrich.

Mich irret nicht ihr träumerischer Mut;
ihr hört, sie schwärmt von einem Buhlen!
Wess' ich sie zeih', dess' hab' ich sich'ren Grund:
glaubwürdig ward ihr Frevel mir bezeugt.
Doch eurem Zweifel durch ein Zeugnis wehren,
das stünde wahrlich übel meinem Stolz!

Hier steh' ich, hier mein Schwert! Wer wagt's von euch
zu streiten wider meiner Ehre Preis?

Die brabantischen Edlen.
Keiner von uns! Wir streiten nur für dich.

Friedrich.
Und, König, du! Gedenkst du meiner Dienste,
wie ich im Kampf den wilden Dänen schlug?

König.
Wie schlimm, ließ' ich von dir daran mich mahnen!
Gern geb' ich dir der höchsten Tugend Preis;
in keiner andren Hut, als in der deinen
möcht' ich die Lande wissen. — Gott allein
soll jetzt in dieser Sache noch entscheiden!

Alle Männer.
Zum Gottesgericht! Zum Gottesgericht! Wohlan!

König
(entblößt sein Schwert und stößt es feierlich vor sich in die Erde).
Dich frag' ich, Friedrich, Graf von Telramund!
Willst du durch Kampf auf Leben und auf Tod
im Gottesgericht vertreten deine Klage?

Friedrich.
Ja!

König.
Und dich nun frage ich, Elsa von Brabant!
Willst du, daß hier auf Leben und auf Tod
im Gottesgericht ein Kämpe für dich streite?

Elsa.
Ja!

König.
Wen kiesest du zum Streiter?

Friedrich
(hastig).
Vernehmet jetzt
den Namen ihres Buhlen!

Die brabantischen Edlen.
Merket auf!

Elsa.

... Des Ritters will ich wahren,
er soll mein Streiter sein! —
Hört, was dem Gottgesandten
ich biete für Gewähr:
in meines Vaters Landen
die Krone trage er;
mich glücklich soll ich preisen,
nimmt er mein Gut dahin, —
will er Gemahl mich heißen,
geb' ich ihm, was ich bin!

Die Männer.

Ein hoher Preis, stünd' er in Gottes Hand!
Wer um ihn stritt', wohl setzt' er schweres Pfand.

König.

Im Mittag hoch steht schon die Sonne:
so ist es Zeit, daß nun der Ruf ergeh'.

(Der Heerrufer tritt mit den vier Heerhornbläsern vor, die er den vier Himmelsgegenden zugewendet an die äußersten Enden des Gerichtskreises vorschreiten läßt; in dieser Stellung blasen diese den Aufruf.)

Der Heerrufer.

Wer hier im Gotteskampf zu streiten kam
für Elsa von Brabant, der trete vor!

(Langes Stillschweigen.)

Alle Männer.

Ohn' Antwort ist der Ruf verhallt:
um ihre Sache steht es schlecht.

Friedrich
(auf Elsas entstehende Beunruhigung deutend).

Gewahrt, ob ich sie fälschlich schalt:
auf meiner Seite bleibt das Recht.

Elsa (näher zum König tretend).

Mein lieber König, lass' dich bitten,
noch einen Ruf an meinen Ritter!
Wohl weilt er fern und hört' ihn nicht.

König (zum Heerrufer).

Noch einmal rufe zum Gericht!

(Die Heerhornbläser blasen abermals auf die vorige Weise; der Heerrufer wiederholt den Anruf: — wiederum langes, gespanntes Stillschweigen.)

Alle Männer.

In düst'rem Schweigen richtet Gott.

Elsa (auf die Knie sinkend).

Du trugest zu ihm meine Klage,
zu mir trat er auf dein Gebot;
o Herr, nun meinem Ritter sage,
daß er mir helf' in meiner Not!
Laß mich ihn seh'n, wie ich ihn sah,
wie ich ihn sah, sei er mir nah'!

(Die auf einer Erhöhung dem Ufer am nächsten Stehenden gewahren in der Ferne einen Nachen, von einem Schwane gezogen, auf dem Flusse allmählich sich nähern; in dem Nachen steht ein Ritter.)

Die Männer

(erst einige, dann immer mehre, je nachdem sie dem Ufer näher sind oder sich allmählich ihm nähern).

Seh't! seh't! welch' seltsam Wunder! Wie? Ein Schwan,
ein Schwan zieht einen Nachen dort heran! —
Ein Ritter drin hoch aufgerichtet steht; —
wie glänzt sein Waffenschmuck! Das Aug' vergeht
vor solchem Licht! — Seh't, näher kommt er an!
An einer gold'nen Kette zieht der Schwan!

(Die Teilnahme ist immer allgemeiner geworden; alles hat den Vordergrund verlassen und ist dem Ufer zugeeilt. Der König, von seinem erhöhten Standpunkte aus das Vorgehende überblickend, Friedrich, verwunderungsvoll zuhörend, Ortrud, mit finsterem Unmute dem Hintergrunde zugewandt, bleiben allein im Vordergrunde zurück; ebenso Elsa, die mit immer freudiger gespannter Miene der Schilderung des Volkes lauscht und, wie festgezaubert, sich gleichsam nicht umzusehen wagt.)

Dritte Szene.

(Während des Folgenden kommt der Schwan mit dem Nachen vollends am Ufer an: Lohengrin steht darin in silberner Waffenrüstung, den Helm auf dem Haupte. den Schild im Rücken, ein kleines goldenes Horn zur Seite, auf sein Schwert gestützt).

Alle Männer und Frauen

(im stärksten Ausbruche der Ergriffenheit nach vorn sich wendend).

Ein Wunder Ein Wunder! Ein Wunder ist gekommen!
Ha, unerhörtes, nie geseh'nes Wunder!
Gegrüßt! Gegrüßt, du gottgesandter Held!

(Elsa hat sich umgewandt und bei Lohengrins Anblick einen hellen Schrei des Entzückens ausgestoßen. Friedrich blickt sprachlos auf Lohengrin hin. Ortrud, die während des ganzen Gerichtes in kalter, stolzer Haltung verblieben, gerät bei Lohengrins und des Schwanes Anblick in tödlichen Schreck, und heftet während des Folgenden starr den Blick auf den Ankömmling.)

(Als Lohengrin sich anläßt, den Kahn zu verlassen, geht plötzlich der laute Jubel des Volkes in das gespannteste Schweigen über.)

Lohengrin

(mit einem Fuße noch im Nachen, neigt sich zum Schwane).

Nun sei bedankt, mein lieber Schwan!
Zieh' durch die weite Flut zurück
dahin, woher mich trug dein Kahn,
kehr' wieder nur zu unserm Glück!
Drum sei getreu dein Dienst getan!
Leb' wohl, leb' wohl, mein lieber Schwan!

(Der Schwan wendet den Nachen und schwimmt den Fluß zurück; Lohengrin sieht ihm eine Weile wehmütig nach.)

Die Männer und Frauen

(voll Rührung und im leisesten Flüstern).

Wie faßt uns selig süßes Grauen!
Welch' holde Macht hält uns gebannt! —
Wie ist er schön und hehr zu schauen,
den solch' ein Wunder trug ans Land!

Lohengrin

(ist langsam und feierlich in den Vordergrund vorgeschritten, wo er sich vor dem König verneigt).

Heil König Heinrich! Segenvoll
mög' Gott bei deinem Schwerte steh'n!
Ruhmreich und groß dein Name soll
von dieser Erde nie vergeh'n!

König.

Hab' Dank! Erkenn' ich recht die Macht,
die dich in dieses Land gebracht,
so kommst du uns von Gott gesandt?

Lohengrin

(mehr in die Mitte tretend).

Zum Kampf für eine Magd zu steh'n,
der schwere Klage angetan,
bin ich gesandt: nun laßt mich seh'n,
ob ich zurecht sie treffe an! —
So sprich denn, Elsa von Brabant!
Wenn ich zum Streiter dir ernannt,
willst du wohl ohne Bang' und Grau'n
dich meinem Schutze anvertrau'n?

Elsa
(die, seit sie Lohengrin erblickte, regungslos, wie von süßem Zauber festgebannt, ihr Auge auf ihn geheftet hatte, sinkt, gleichsam durch seine Ansprache erweckt, von wonnigem Gefühle überwältigt, zu seinen Füßen hin).

Mein Held, mein Retter! Nimm mich hin!
Dir geb' ich alles, was ich bin!

Lohengrin.

Wenn ich im Kampfe für dich siege,
willst du, daß ich dein Gatte sei?

Elsa.

Wie ich zu deinen Füßen liege,
geb' ich dir Leib und Seele frei.

Lohengrin.

Elsa, soll ich dein Gatte heißen,
soll Land und Leut' ich schirmen dir,
soll nichts mich wieder von dir reißen,
mußt Eines du geloben mir: —
nie sollst du mich befragen,
noch Wissen's Sorge tragen,
woher ich kam der Fahrt,
noch wie mein Nam' und Art!

Elsa.

Nie, Herr, soll mir die Frage kommen.

Lohengrin.

Elsa! Hast du mich wohl vernommen?
Nie sollst du mich befragen,
noch Wissen's Sorge tragen,
woher ich kam der Fahrt,
noch wie mein Nam' und Art!

Elsa
(mit großer Innigkeit zu ihm aufblickend).

Mein Schirm! Mein Engel! Mein Erlöser!
der fest an meine Unschuld glaubt!
Wie gäb' es Zweifels Schuld, die größer,
als die an dich den Glauben raubt?
Wie du mich schirmst in meiner Not,
so halt' in Treu' ich dein Gebot.

Lohengrin
(ergriffen und entzückt Elsa an seine Brust erhebend).
Elsa, ich liebe dich!

Der König. Die Männer und Frauen
(leise und gerührt).
Welch' holde Wunder muß ich seh'n?
Ist's Zauber, der mir angetan?
Ich fühl' das Herze mir vergeh'n,
schau' ich den wonniglichen Mann.

Lohengrin
(nachdem er Elsa der Hut des Königs übergeben, feierlich in die Mitte tretend).
Nun hört! Euch Volk und Edlen mach' ich kund:
frei aller Schuld ist Elsa von Brabant.
Daß falsch dein Klagen, Graf von Telramund,
durch Gottes Urteil werd' es dir bekannt!

Brabantische Edle
(erst einige, dann immer mehre, leise zu Friedrich).
Steh' ab vom Kampf! wenn du ihn wagst,
zu siegen nimmer du vermagst!
Ist er von höchster Macht geschützt,
sag', was dein tapf'res Schwert dir nützt?
Steh' ab! Wir mahnen dich in Treu'!
Dein harret Unsieg, bitt're Reu'!

Friedrich
(der bisher unverwandt und forschend seinen Blick auf Lohengrin geheftet, mit leidenschaftlich schwankendem und endlich sich entscheidendem innerem Kampfe).
Viel lieber tot als feig! —
Welch' Zaubern dich auch hergeführt,
Fremdling, der mir so kühn erscheint,
dein stolzes Droh'n mich nimmer rührt,
da ich zu lügen nie vermeint.
Den Kampf mit dir drum nehm' ich auf,
und hoffe Sieg nach Rechtes Lauf!

Lohengrin.
Nun, König, ord'ne unsern Kampf!

König.
So tretet vor, zu drei für jeden Kämpfer,
und messet wohl den Ring zum Streite ab!

(Drei sächsische Edle treten für Lohengrin, drei brabantische für Friedrich vor: sie messen mit feierlichem Schritte den Kampfplatz aus und stecken ihn durch ihre Speere ab.)

Der Heerrufer.
(von der Mitte aus zu den Versammelten).

Nun höret mich, und achtet wohl:
den Kampf hier keiner stören soll!
Dem Hage bleibet abgewandt,
denn wer nicht wahrt des Friedens Recht,
der Freie büß' es mit der Hand,
mit seinem Haupt büß' es der Knecht!

Alle Männer.

Der Freie büß' es mit der Hand,
mit seinem Haupt büß' es der Knecht!

Der Heerrufer
(zu Lohengrin und Friedrich).

Hört auch, ihr Streiter vor Gericht!
Gewahrt in Treue Kampfespflicht!
Durch bösen Zaubers List und Trug
stört nicht des Urteils Eigenschaft!
Gott richtet euch nach Recht und Fug,
Drum trauet ihm, nicht eurer Kraft!

Lohengrin und **Friedrich.**

Gott richte mich nach Recht und Fug,
drum trau' ich ihm, nicht meiner Kraft!

Der König
(der feierlich in die Mitte geschritten ist).

Mein Herr und Gott, nun ruf' ich dich,
daß du dem Kampf zugegen sei'st!
Durch Schwertes Sieg ein Urteil sprich,
das Trug und Wahrheit klar erweis't.
Des Reinen Arm gib Heldenkraft,
des Falschen Stärke sei erschlafft:
so hilf uns, Gott, zu dieser Frist,
weil uns're Weisheit Einfalt ist.

Elsa und **Lohengrin.**

Du kündest nun dein wahr' Gericht,
mein Herr und Gott, drum zag' ich nicht,

Friedrich.

Ich geh' in Treu' vor dein Gericht:
Herr Gott, verlass' mein' Ehre nicht!

Ortrud.

Ich baue fest auf seine Kraft,
die, wo er kämpft, ihm Sieg verschafft.

Alle Männer.

Des Reinen Arm gib Heldenkraft,
des Falschen Stärke sei erschlafft:
so künde uns dein wahr' Gericht,
du Herr und Gott, nun zög're nicht!

(Auf das Zeichen des Heerrufers fallen die Heerhörner mit einem langen Kampfrufe ein. Der König zieht sein Schwert aus der Erde und schlägt damit dreimal an seinen aufgehängten Schild: beim ersten Schlage nehmen Lohengrin und Friedrich die Kampfstellung ein; beim zweiten ziehen sie die Schwerter und legen sich aus; beim dritten Schlage beginnen sie den Kampf. Nach mehreren ungestümen Gängen streckt Lohengrin seinen Gegner mit einem Streiche zu Boden.)

Lohengrin
(sein Schwert auf Friedrichs Hals setzend).

Durch Gottes Sieg ist jetzt dein Leben mein: —
ich schenk' es dir! mögst' du der Reu' es weih'n!

(Der König führt Elsa Lohengrin zu, die ihm im höchsten Entzücken an die Brust sinkt. Mit Friedrichs Fall haben die Sachsen und Thüringer ihre Schwerter aus der Erde gezogen, die Brabanter die ihrigen aufgenommen. Jubelnd brechen die Edlen und Männer in den Kreis, so daß dieser von der Masse dicht erfüllt wird.)

Elsa.

O fänd' ich Jubelweisen,
die deinem Ruhme gleich,
die, würdig dich zu preisen,
an höchstem Lobe reich!
In dir muß ich vergehen,
vor dir schwind' ich dahin!
Soll ich mich selig sehen,
nimm alles, was ich bin!

Lohengrin.

Den Sieg hab' ich erstritten
durch deine Rein' allein!
nun soll, was du gelitten,
dir reich vergolten sein!

Friedrich
(sich am Boden qualvoll windend).
Weh'! mich hat Gott geschlagen,
durch ihn ich sieglos bin!
Am Heil muß ich verzagen,
mein' Ehr' und Ruhm ist hin.

Ortrud
(die Friedrichs Fall mit Wut gesehen).
Wer ist's, der ihn geschlagen,
durch den ich machtlos bin?
Sollt' ich vor ihm verzagen,
wär' all' mein Hoffen hin?

Der König. Die Männer und Frauen.
Ertöne, Siegesweise,
dem Helden laut zum Preise!
Ruhm deiner Fahrt!
Preis deinem Kommen!
Heil deiner Art,
Schützer der Frommen!
Dich nur besingen wir,
dir schallen unsre Lieder!
Nie kehrt ein Held gleich dir
in diese Lande wieder.

(Die Sachsen erheben Lohengrin auf seinem Schilde, die Brabanter Elsa auf dem Schilde des Königs, auf den sie ihre Mäntel geworfen: beide werden so unter Jauchzen davon getragen.)

Der Vorhang fällt.

Zweiter Aufzug.

Erste Szene.

In der Burg von Antwerpen. In der Mitte des Hintergrunds der Palas (Ritterwohnung), die Kemenate (Frauenwohnung) im Vordergrunde links; recht im Vordergrunde die Pforte des Münsters; ebenda im Hintergrunde das Turmtor.

Es ist Nacht; die Fenster des Palas sind hell erleuchtet; Hörner und Posaunen klingen lustig daraus her.

Auf den Stufen zur Münsterpforte sitzen Friedrich und Ortrud in düstrer ärmlicher Kleidung. Ortrud, die Arme auf die Knie gestützt, heftet unverwandt ihr Auge auf die leuchtenden Fenster des Palas. Friedrich blickt finster zur Erde. Langes, düstres Schweigen.

Friedrich
(indem er hastig aufsteht).

Erhebe dich, Genossin meiner Schmach!
Der junge Tag darf hier uns nicht mehr seh'n.

Ortrud
(ohne ihre Stellung zu verlassen).

Ich kann nicht fort: hierher bin ich gebannt.
Aus diesem Glanz des Festes unsrer Feinde
lass' saugen mich ein furchtbar tödlich Gift,
daß unsre Schmach und ihre Freuden ende!

Friedrich
(finsteren Blickes vor Ortrud hintretend).

Du fürchterliches Weib! Was bannt mich noch
in deine Näh'? Warum lass' ich dich nicht
allein, und fliehe fort, dahin, dahin, —
wo mein Gewissen Ruhe wieder fände?
Durch dich mußt' ich verlieren
mein' Ehr', all' meinen Ruhm:
nie soll mich Lob mehr zieren,
Schmach ist mein Heldentum!
Die Acht ist mir gesprochen,
zertrümmert liegt mein Schwert;
mein Wappen ist zerbrochen,
verflucht mein Vaterherd!
Wohin ich nun mich wende,
gefehmt, gefloh'n bin ich:
daß ihn mein Blick nicht schände,
flieht selbst der Räuber mich.
O hätt' ich Tod erkoren,
da ich so elend bin!
Mein' Ehr' hab' ich verloren,
mein' Ehr', mein' Ehr' ist hin!

(Von wütendem Schmerze erfaßt stürzt er auf den Boden zusammen. Hörner und Posaunen tönen von neuem vom Palas her.)

Ortrud
(immer in ihrer vorigen Stellung, nach längerem Schweigen und ohne auf Friedrich zu blicken, welcher sich langsam wieder vom Boden erhebt).

Was macht dich in so wilder Klage doch
vergeh'n?

Friedrich
(mit einer heftigen Bewegung gegen Ortrud).

Daß mir die Waffe selbst geraubt,
mit der ich dich erschlüg'!

Ortrud (mit ruhigem Hohne).

Friedreicher Graf
von Telramund! Warum mißtrau'st du mir?

Friedrich.

Du fragst? War's nicht dein Zeugnis, deine Kunde,
die mich bestrickt, die Reine zu verklagen?
Die du im düst'ren Wald zu Haus, log'st du
mir nicht, von deinem wilden Schlosse aus
die Untat habest du verüben seh'n?
mit eig'nen Augen, wie Elsa selbst den Bruder
im Weiher dort ertränkt? — Umstricktest du
mein stolzes Herz durch die Weissagung nicht,
bald würde Radbods alter Fürstenstamm
von Neuem grünen und herrschen in Brabant?
Bewog'st du so mich nicht, von Elsa's Hand,
der reinen, abzusteh'n, und dich zum Weib
zu nehmen, weil du Radbods letzter Spross'?

Ortrud (leise).

Ha, wie tödlich du mich kränkst! —
(Laut.)
Dies alles, ja! ich sagt' und zeugt' es dir.

Friedrich

Und machtest mich, dess' Name hochgeehrt,
dess' Leben aller höchsten Tugend Preis,
zu deiner Lüge schändlichem Genossen?

Ortrud (trotzig).

Wer log?

Friedrich.

Du! — Hat nicht durch sein Gericht
Gott mich dafür geschlagen?

Ortrud
(mit fürchterlichem Hohne).

Gott?

Friedrich.

Entsetzlich!
Wie tönt aus deinem Mund furchtbar der Name!

Ortrud.

Ha, nennst du deine Feigheit Gott?

Friedrich.

Ortrud!

Ortrud.

Willst du mir droh'n? Mir, einem Weibe — droh'n?
O Feiger! Hättest du so grimmig ihm
gedroht, der jetzt dich in das Elend schickt,
Wohl hättest Sieg statt Schande du erkauft! —
Ha, wer ihm zu entgegnen wüßt', der fänd'
ihn schwächer als ein Kind!

Friedrich.

Je schwächer er,
desto gewalt'ger kämpfte Gottes Kraft.

Ortrud.

Gottes Kraft? Ha, ha! — Nur einen Tag
gib hier mir Macht, und sicher zeig' ich dir,
welch' schwacher Gott es ist, der ihn beschützt.

Friedrich

(vor heimlichem Schauer erbebend).

Du wilde Seherin! Wie willst du doch
geheimnisvoll den Geist mir neu berücken?

Ortrud

(auf den Palas deutend, in dem es finster geworden ist).

Die Schwelger streckten sich zur üpp'gen Ruh'.
Setz' dich zur Seite mir: die Stund' ist da,
wo dir mein Seherauge leuchten soll.

(Während des Folgenden nähert sich Friedrich, wie unheimlich von ihr angezogen, Ortrud immer mehr, und beugt sein Ohr tief zu ihr hinab.)

Ortrud.

Weißt du, wer dieser Held, den hier
ein Schwan gezogen an das Land?

Friedrich.

Nein!

Ortrud.

Was gäbst du drum, es zu erfahren,
wenn ich dir sag': ist er gezwungen
zu nennen, wie sein Nam' und Art,
all' seine Macht zu Ende ist,
die mühvoll ihm ein Zauber leiht?

Friedrich.

Ha! Dann begriff ich sein Verbot!

Ortrud.

Nun hör'! Niemand hat hier Gewalt
ihm das Geheimnis zu entreißen,
als die, der er so streng verbot
die Frage je an ihn zu tun.

Friedrich.

So gält' es, Elsa zu verleiten,
daß sie die Frag' ihm nicht erließ'?

Ortrud.

Ha, wie begreifst du schnell und wohl!

Friedrich.

Doch wie soll das gelingen?

Ortrud.

Hör'!
Vor allem gilt's, von hinnen nicht
zu flieh'n: drum schärfe deinen Witz!
Gerechten Argwohn ihr zu wecken,
tritt vor, klag ihn des Zaubers an,
durch den er das Gericht getäuscht!

Friedrich
(mit immer mehr belebter Wut).

Ha! Trug und Zaubers List!

Ortrud.

Mißglückt's,
so bleibt ein Mittel der Gewalt.

Friedrich.

Gewalt?

Ortrud.

Umsonst nicht bin ich in
geheimsten Künsten tief erfahren;
drum achte wohl, was ich dir sage!
Jed' Wesen, das durch Zauber stark,
wird ihm des Leibes kleinstes Glied
entrissen nur, muß sich alsbald
ohnmächtig zeigen, wie es ist.

Friedrich.

Ha, spräch'st du wahr!

Ortrud.

O, hättest du
im Kampf nur einen Finger ihm,
ja, eines Fingers Glied entschlagen,
der Held, er war in deiner Macht!

Friedrich
(außer sich).

Entsetzlich, ha! Was lässest du mich hören?
Durch Gottes Arm geschlagen wähnt' ich mich, —
nun ließ durch Trug sich das Gericht betören,
durch Zaubers List verlor mein' Ehre ich!
Doch meine Schande könnt' ich rächen?
Bezeugen könnt' ich meine Treu'?
Des Buhlen Trug, ich könnt' ihn brechen,
Und meine Ehr' gewänn' ich neu? —
O Weib, das in der Nacht ich vor mir seh'!
Betrügst du jetzt mich noch, dann weh' dir, weh'!

Ortrud.

Ha, wie du rasest! — Ruhig und besonnen!
So lehr' ich dich der Rache süße Wonnen.
(Friedrich setzt sich zu Ortrud auf die Stufen.)

Ortrud und **Friedrich.**

Der Rache Werk sei nun beschworen
aus meines Busens wilder Nacht.
Die ihr in süßem Schlaf verloren,
wißt, daß für euch das Unheil wacht!

Zweite Szene.

(Elsa, in weißem Gewande, ist auf dem Söller der Kemenate erschienen, und lehnt jetzt über die Brüstung hinaus. — Friedrich und Ortrud sitzen noch auf den Stufen des Münsters, Elsa gegenüber gekehrt.)

Elsa.

Euch Lüften, die mein Klagen
so traurig oft erfüllt,
euch muß ich dankend sagen,
wie sich mein Glück enthüllt.
Durch euch kam er gezogen,
ihr lächeltet der Fahrt;
auf wilden Meereswogen
habt ihr ihn treu bewahrt.
Zu trock'nen meine Zähren
hab' ich euch oft gemüht:
wollt' Kühlung nun gewähren
der Wang', in Lieb' erglüht!

Ortrud.

Sie ist es!

Friedrich.

Elsa.

Ortrud.

Der Stunde soll sie fluchen,
in der sie jetzt mein Blick gewahrt! — Hinweg!
Entfern' ein Kleines dich von mir!

Friedrich.

Warum?

Ortrud.

(Friedrich entfernt sich in den Hintergrund.)

Sie ist für mich, — ihr Held gehöre dir!

Ortrud.

(in ihrer bisherigen Stellung verbleibend, laut, doch mit klagender Stimme).

Elsa!

Elsa.

(nach einem Schweigen).

Wer ruft? — Wie schauerlich und klagend
ertönt mein Name durch die Nacht!

Ortrud.

Elsa! —
Ist meine Stimme dir so fremd? —
Willst du die Arme ganz verleugnen,
die du ins fernste Elend schick'st?

Elsa.

Ortrud! Bist du's? — Was machst du hier,
unglücklich Weib?

Ortrud.

... Unglücklich Weib?
Wohl hast du recht, mich so zu nennen! —
In ferner Einsamkeit des Waldes,
wo still und friedsam ich gelebt, —
was tat ich dir? Was tat ich dir?
Freudlos, das Unglück nur beweinend,
das lang' belastet meinen Stamm, —
war tat ich dir? Was tat ich dir?

Elsa.

Um Gott, was klagest du mich an?
War ich es, die dir Leid gebracht?

Ortrud.

Wie könntest du fürwahr mir neiden
das Glück, daß mich zum Weib erwählt
der Mann, den du so gern verschmäht?

Elsa.

Allgüt'ger Gott, was soll mir das?

Ortrud.

Mußt' ihn unsel'ger Wahn betören,
dich Reine einer Schuld zu zeih'n, —
von Reu' ist nun sein Herz zerrissen,
zu grimmer Buß' ist er verdammt.

Elsa.

Gerechter Gott!

Ortrud.

O du bist glücklich! —
Nach kurzem, unschuldsüßem Leiden

siehst lächelnd du das Leben nur;
von mir darfst selig du dich scheiden,
mich schickst du auf des Todes Spur, —
daß meines Jammers trüber Schein
nie kehr' in deine Feste ein.

Elsa.

Wie schlecht ich deine Güte priese,
Allmächt'ger, der mich so beglückt,
wenn ich das Unglück von mir stieße,
das sich vor mir im Staube bückt! —
O nimmer! — Ortrud! Harre mein!
Ich selber lass' dich zu mir ein.
(Sie geht eilig in die Kemenate zurück.)

Ortrud.

(in wilder Begeisterung von den Stufen springend).

Entweihte Götter! Helft jetzt meiner Rache!
Bestraft die Schmach, die hier euch angetan!
Stärkt mich im Dienste eurer heil'gen Sache,
vernichtet der Abtrünnigen schnöden Wahn!
Wodan! Dich Starken rufe ich!
Freia! Erhab'ne, höre mich!
Segnet mir Trug und Heuchelei,
daß glücklich meine Rache sei!

(Elsa und zwei Mägde, welche Lichte tragen, treten aus der unteren Türe der Kemenate auf.)

Elsa.

Ortrud! Wo bist du?

Ortrud

(sich demütig vor Elsa niederwerfend).

Hier, zu deinen Füßen!

Elsa

(erschreckt zurücktretend).

Hilf Gott! So muß ich dich erblicken,
die ich in Stolz und Pracht nur sah!
Es will das Herze mir ersticken,
seh' ich so niedrig dich mir nah'. —
Steh' auf! O spare mir dein Bitten!
Trug'st du mir Haß, verzieh ich dir;
was du schon jetzt durch mich gelitten,
das, bitt' ich dich, verzeih' auch mir!

Ortrud.

O habe Lohn für so viel Güte!

Elsa.

Der morgen nun mein Gatte heißt,
an fleh' ich sein liebreich Gemüte,
daß Friedrich auch er Gnad' erweist.

Ortrud.

Du fesselst mich in Dankes Banden!

Elsa.

In Früh'n lass' mich bereit dich seh'n!
Geschmückt mit prächtigen Gewanden,
sollst du mit mir zum Münster geh'n:
dort harre ich des Helden mein,
vor Gott sein Eh'gemahl zu sein.

Ortrud.

Wie kann ich solche Huld dir lohnen,
da machtlos ich und elend bin?
Soll ich in Gnaden bei dir wohnen,
stets bleib' ich nur die Bettlerin.
Nur eine Kraft ist mir gegeben,
sie raubte mir kein Machtgebot;
durch sie vielleicht schütz' ich dein Leben,
bewahr' es vor der Reue Not.

Elsa.

Wie meinst du?

Ortrud.

Wohl daß ich dich warne,
zu blind nicht deinem Glück zu trau'n;
daß nicht ein Unheil dich umgarne,
lass' mich für dich zur Zukunft schau'n.

Elsa.

Welch' Unheil?

Ortrud.

Könntest du erfassen,
wie dessen Art so wundersam,
der nie dich möge so verlassen,
wie er durch Zauber zu dir kam!

Elsa
(zuckt erbebend vor Ortrud zurück, und wendet sich ihr dann zögernd, mit mitleidvoller Trauer wieder zu).

Du Ärmste kannst wohl nie ermessen,
Wie zweifellos mein Herze liebt!
Du hast wohl nie das Glück besessen,
das sich uns nur durch Glauben gibt! —
Kehr' bei mir ein, lass' mich dich lehren,
wie süß die Wonne reinster Treu'!
Lass' zu dem Glauben dich bekehren:
Es gibt ein Glück, das ohne Reu'.

Ortrud
(für sich).

Ha, dieser Stolz, er soll mich lehren,
wie ich bekämpfe ihre Treu':
gen ihn will ich die Waffen kehren,
durch ihren Hochmut werd' ihr Reu'!

(Elsa führt Ortrud in die Kemenate, die Mägde leuchten voran. — Der Tag hat bereits begonnen zu grauen. — Friedrich tritt aus dem Hintergrunde hervor.)

Friedrich.

So zieht das Unheil in dies Haus! —
Vollführe, Weib, was deine List ersonnen; —
dein Werk zu hemmen fühl' ich keine Macht.
Das Unheil hat mit meinem Fall begonnen, —
nun stürzet nach, die mich dahin gebracht!
Nur eines seh' ich mahnend vor mir steh'n:
Der Räuber meiner Ehre soll vergeh'n!

Dritte Szene.

(Der Tag bricht vollends an. Türmer blasen ein Morgenlied, von einem entfernteren Turme wird geantwortet. — Knechte treten aus dem Inneren der Burg auf: sie schwenken Eimer in einem Brunnen und tragen sie in den Palas. Die Türmer öffnen das Turmtor. — Dann schreiten die vier Heerhornbläser aus dem Palas und blasen den Königsruf, worauf sie wieder zurückkehren.)

(Friedrich hat sich hinter einem Mauervorsprung am Münster verborgen. — Aus dem Burghofe und durch das Turmtor kommen nun immer zahlreicher brabantische Edle und Mannen vor dem Münster zusammen; sie begrüßen sich in heiterer Erregtheit.)

Die Edlen und Mannen.

In Früh'n versammelt uns der Ruf:
gar viel verheißet wohl der Tag.
Der hier so hehre Wunder schuf,
manch' neue Tat vollbringen mag.

(Der Heerrufer schreitet mit den vier Heerhornbläsern aus dem Palas auf die Erhöhung vor dessen Pforte heraus. Der Königsruf wird wiederum geblasen: alles wendet sich dem Heerrufer zu.)

Der Heerrufer.

Des Königs Wort und Will' tu' ich euch kund:
drum achtet wohl, was euch durch mich er sagt! —
In Bann und Acht ist Friedrich Telramund,
weil untreu er den Gotteskampf gewagt:
wer sein noch pflegt, wer sich zu ihm gesellt,
nach Reiches Recht derselben Acht verfällt.

Die Männer.

Fluch ihm, dem Ungetreuen,
den Gottes Urteil traf!
Ihn soll der Reine scheuen,
es flieh' ihn Ruh' und Schlaf!

(Neuer Ruf der Heerhornbläser.)

Der Heerrufer.

Und weiter kündet euch der König an,
daß er den fremden gottgesandten Mann,
den Elsa zum Gewahle sich ersehnt,
mit Land und Krone von Brabant belehnt.
Doch will der Held nicht Herzog sein genannt,
ihr sollt ihn heißen: Schützer von Brabant!

Die Männer.

Hoch der ersehnte Mann!
Heil ihm, den Gott gesandt!
Treu sind wir untertan
dem Schützer von Btabant.

(Neuer Ruf der Heerhornbläser.)

Der Heerrufer.

Nun hört, was er durch mich euch künden läßt!
Heut' feiert er mit euch sein Hochzeitsfest:
doch morgen sollt ihr kampfgerüstet nah'n,
zur Heeresfolg' dem König untertan.
Er selbst verschmäht der süßen Ruh' zu pflegen,
er führt euch an zu hehren Ruhmes Segen!

Die Männer
(begeistert).

Zum Streite säumet nicht,
führt euch der Hehre an!
Wer mutig mit ihm ficht,
dem lacht des Ruhmes Bahn.
Von Gott ist er gesandt
zur Größe von Brabant!

(Während die Männer begeistert sich durch einander drängen und der Heerrufer wieder in den Palas zurückgeht, treten im Vordergrunde vier Edle zusammen.)

Der erste Edle.
Nun hört! Dem Lande will er uns entführen?

Der Zweite.
Gen einen Feind, der uns noch nie bedroht?

Der Dritte.
Solch' kühn Beginnen sollt' ihm nicht gebühren!

Der Vierte.
Wer wehret ihm, wenn er die Fahrt gebot?

Friedrich
(unter sie tretend und seine Kopfverhüllung etwas lüftend).
Ich.

Die vier Edlen.
Ha! Wer bist du? — Friedrich! Seh' ich recht?
Du wagst dich her, zur Beute jedem Knecht?

Friedrich.
Gar bald will ich wohl weiter noch mich wagen!
Vor euren Augen soll es leuchtend tagen!
Der euch so kühn die Heerfahrt angesagt,
der sei von mir des Gottestrugs beklagt!

Die vier Edlen.
Was hör' ich! Rasender, was hast du vor?
Verlor'ner du, hört dich des Volkes Ohr!

(Sie drängen Friedrich beiseite und verbergen ihn unter sich mit großer Scheu vor dem Volke.)

(Edelknaben treten auf dem Söller aus der Kemenate auf, schreiten nach dem Palas herab und rufen die Männer an.)

Edelknaben.

Macht Platz für Elsa, unsre Frau!
Die will in Gott zum Münster geh'n.

(Sie machen eine breite Gasse durch die Männer, die ihnen gern weichen, und räumen die Stufen zum Münster, wo sie sich aufstellen.)

Vierte Szene.

(Ein langer Zug von Frauen in reichen Gewändern schreitet aus der Kemenate auf den Söller, und von da nach dem Palas herab, wo er sich wieder dem Vordergrunde zuwendet, um den Münster zu erreichen.)

Die Edlen und Mannen
(während des Aufzuges).

Gesegnet soll sie schreiten,
die lang in Demut litt!
Gott möge sie geleiten
und hüten ihren Schritt! —
Sie naht, die Engelgleiche,
von keuscher Glut entbrannt!
Heil dir, du Tugendreiche!
Heil Elsa von Brabant!

(Elsa ist, prächtig geschmückt, im Zuge aufgetreten; unter den Frauen, welche ihr noch folgen und den Zug schließen, geht Ortrud, ebenfalls reich gekleidet; die Frauen, die dieser zunächst gehen, halten sich voll Scheu und wenig verhaltenem Unwillen von ihr entfernt, so daß sie sehr einzeln erscheint: in ihren Mienen drückt sich immer steigender Ingrimm aus. Als Elsa unter dem lauten Zurufe des Volkes eben den Fuß auf die erste Stufe zum Münster setzen will, tritt Ortrud wütend aus dem Zuge heraus, schreitet auf Elsa zu, stellt sich auf derselben Stufe ihr entgegen und zwingt sie so, vor ihr wieder zurückzutreten.)

Ortrud.

Zurück, Elsa! Nicht länger will ich dulden,
daß ich gleich einer Magd dir folgen soll!
Den Vortritt sollst du überall mir schulden,
vor mir dich beugen sollst du demutvoll!

Die Edelknaben und **die Männer.**

Was will das Weib?

Elsa
(heftig erschrocken).

Um Gott! Was muß ich seh'n?
Welch' jäher Wechsel ist mit dir gescheh'n?

Ortrud.

Weil eine Stund' ich meines Werts vergessen,
glaub'st du, ich müßte dir nur kriechend nah'n?

Mein Leid zu rächen will ich mich vermessen,
was mir gebührt, das will ich nun empfah'n.

Elsa.

Weh'! Ließ ich durch dein Heucheln mich verleiten,
die diese Nacht sich jammernd zu mir stahl?
Wie willst du nun in Hochmut vor mir schreiten,
du, eines Gottesgerichteten Gemahl?

Ortrud.

Wenn falsch Gericht mir den Gemahl verbannte,
war doch sein Nam' im Lande hochgeehrt;
als aller Tugend Preis man ihn nur nannte,
gekannt, gefürchtet war sein tapf'res Schwert.
Der deine, sag', wer sollte hier ihn kennen,
vermagst du selbst den Namen nicht zu nennen?

Männer und **Frauen**
(in großer Bewegung).

Was sagt sie? Ha! Was tut sie kund? —
Sie lästert! Wehret ihrem Mund!

Ortrud.

Kannst du ihn nennen? Kannst du uns es sagen,
ob sein Geschlecht, sein Adel wohl bewährt?
Woher die Fluten ihn zu dir getragen,
wann und wohin er wieder von dir fährt?
Ha, nein! Wohl brächte ihm es schlimme Not;
der kluge Held die Frage drum verbot!

Männer und **Frauen.**

Ha, spricht sie wahr? Welch' schwere Klagen! —
Sie schmähet ihn! Darf sie es wagen?

Elsa
(von großer Betroffenheit sich ermannend).

Du Lästerin! Ruchlose Frau!
Hör', ob ich Antwort mir getrau'! —
So rein und edel ist sein Wesen,
so tugendreich der hehre Mann,
daß nie des Unheils soll genesen,
wer seiner Sendung zweifeln kann!

Hat nicht durch Gott im Kampf geschlagen
mein teurer Held den Gatten dein?
Nun soll't nach Recht ihr alle sagen,
wer kann da nur der Reine sein?

Männer und Frauen.

Nur er! Nur er! Dein Held allein!

Ortrud.

Ha! Diese Reine deines Helden,
wie wäre sie so bald getrübt,
müßt' er des Zaubers Wesen melden,
durch den hier solche Macht er übt!
Wagst du ihn nicht darum zu fragen,
so glauben alle mir mit Recht,
du müssest selbst in Sorge zagen,
um seine Reine steh' es schlecht!

Die Frauen
(Elsa unterstützend).

Helft ihr vor der Verruchten Haß!

Männer
(nach dem Hintergrunde).

Macht Platz! Macht Platz! Der König naht!

Fünfte Szene.

(Der König, Lohengrin, die sächsischen und brabantischen Grafen und Edlen, alle prächtig gekleidet, sind aus dem Palas herausgeschritten. Lohengrin und der König dringen durch die verwirrten Haufen des Vordergrundes lebhaft vor.)

Die Männer.

Heil! Heil dem König!
Heil dem Schützer von Brabant!

König.

Was für ein Streit?

Elsa
(Lohengrin an die Brust stürzend).

Mein Herr! O mein Gebieter!

Lohengrin.

Was gibt's?

König.

Wer wagt es hier, den Kirchengang
zu stören?

Des Königs Gefolge.

Welcher Streit, den wir vernahmen?

Lohengrin.

Was seh' ich? Das unsel'ge Weib bei dir?

Elsa.

Mein Retter! Schütze mich vor dieser Frau!
Schilt mich, wenn ich dir ungehorsam war!
In Jammer sah ich sie vor dieser Pforte,
aus ihrer Not nahm ich sie bei mir auf:
nun sieh', wie furchtbar sie mir lohnt die Güte, —
sie schilt mich, daß ich dir zu sehr vertrau'!

Lohengrin
(seinen Blick fest bannend auf Ortrud heftend).

Du fürchterliches Weib! Steh' ab von ihr!
Hier wird dir nimmer Sieg! —
Sag', Elsa, mir!
Vermocht' ihr Gift sie in dein Herz zu gießen?

Elsa
(birgt weinend ihr Gesicht an seiner Brust).

Lohengrin
(sie aufrichtend und auf den Münster deutend).

Komm'! Laß in Freude dort die Tränen fließen!

(Als Lohengrin mit Elsa dem Zuge voran sich feierlich nach dem Münster wendet, tritt Friedrich auf den Stufen des e en unter den Frauen und Edelknaben hervor, welche, als sie ihn erkennen, entsetzt von ihm weichen.)

Friedrich.

O König! Trugbetörte Fürsten! Haltet ein!

Die Männer.

Was will der hier? Verfluchter, weich' von hinnen!

König.

Wag'st du zu trotzen meinem Zorn?

Friedrich.

O hört
mich an!

Die Männer.

Hinweg! Du bist des Todes, Mann!

Friedrich.

Hör't mich, dem grimmes Unrecht ihr getan!
Gottes Gericht, es ward entehrt, betrogen,
durch eines Zaubrers List seid ihr belogen!

Die Männer.

Greift den Verruchten! Hört, er lästert Gott!

(Sie dringen auf ihn ein: vor Friedrichs, von höchster Kraft der Verzweiflung erbebender, Stimme halten sie erschreckt an, und hören endlich aufmerksam zu.)

Friedrich.

Den dort im Glanz ich vor mir sehe,
den klag' ich des Betruges an!
Wie Staub vor Gottes Hauch verwehe
die Macht, die er durch List gewann! —
Wie schlecht ihr des Gerichtes wahrtet,
das doch die Ehre mir benahm,
da eine Frag' ihr ihm erspartet,
als er zum Gotteskampfe kam!
Die Frage nun sollt ihr nicht wehren,
daß sie ihm jetzt von mir gestellt: —
nach Namen, Heimat, Stand und Ehren
frag' ich ihn laut vor aller Welt.

(Starke Bewegung großer Betroffenheit unter allen Anwesenden gibt sich kund.)

Wer ist er, der ans Land geschwommen,
geführt von einem wilden Schwan?
Wem solche Zaubertiere frommen,
deß' Reinheit achte ich für Wahn.
Nun soll der Klag' er Rede stehen:
vermag er's, so geschah mir recht, —
wenn nicht, so sollet ihr ersehen,
um seine Tugend steh' es schlecht!

Der König und die Männer.

Welch' harte Klage! Was wird er entgegnen?

Lohengrin.

Nicht dir, der so vergaß der Ehren,
hab' Not ich Rede hier zu steh'n!

Des Bösen Zweifel darf ich wehren,
vor ihm wird Reine nicht vergeh'n.

Friedrich.

Darf ich ihm nicht als würdig gelten,
dich ruf' ich, König hochgeehrt!
Wird er auch dich unadlig schelten,
daß er die Frage dir verwehrt?

Lohengrin.

Ja, selbst dem König darf ich wehren,
und aller Fürsten höchstem Rat!
Nicht darf sie Zweifels Last beschweren,
sie sahen meine gute Tat. —
Nur Eine ist's, — der muß ich Antwort geben:
Elsa —

(Als er sich zu Elsa wendet, hält er betroffen an, da er sie, mit heftig wogender Brust, in wildem inneren Kampfe vor sich hinstarrend erblickt.)

Elsa! — Wie seh' ich sie erbeben! —
In wildem Brüten muß ich sie gewahren!
Hat sie betört des Hasses Lügenmund?
O Himmel! Schirme sie vor den Gefahren!
Nie werde Zweifel dieser Reinen kund!

Friedrich und **Ortrud.**

In wildem Brüten darf ich sie gewahren,
der Zweifel keimt in ihres Herzens Grund; —
der mir zur Not in dieses Land gefahren,
er ist besiegt, wird ihm die Frage kund!

Der König und **alle Männer.**

Welch' ein Geheimnis muß der Held bewahren?
Bringt es ihm Not, so wahr' es treu sein Mund!
Wir schirmen ihn, den Edlen, vor Gefahren;
durch seine Tat ward uns sein Adel kund.

Elsa.

Was er verbirgt, wohl brächt' es ihm Gefahren,
vor aller Welt spräch' es hier aus sein Mund: —
die er errettet, weh' mir Undankbaren!
verriet' ich ihn, daß hier es werde kund. —
Wüßt' ich sein Los, ich wollt' es treu bewahren;
im Zweifel doch erbebt des Herzens Grund!

Der König.

Mein Held! Entgegne kühn dem Ungetreuen!
Du bist zu hehr, um, was er klagt, zu scheuen!

Die Männer.

(sich um Lohengrin drängend).

Wir steh'n zu dir, es soll uns nie gereuen,
daß wir der Helden Preis in dir erkannt.
Reich' uns die Hand, wir glauben dir in Treuen,
daß hehr dein Nam', auch wenn er nicht genannt.

Lohengrin.

Euch Helden soll der Glaube nimmer reuen,
werd' euch mein Nam' und Art auch nie genannt!

(Während Lohengrin, von den Männern, in deren dargereichte Hand er jedem einschlägt, umringt, etwas tiefer im Hintergrunde verweilt, — neigt Friedrich sich unbeachtet zu Elsa, welche bisher vor Unruhe, Verwirrung und Scham noch nicht vermocht hat auf Lohengrin zu blicken, und so, mit sich kämpfend, noch einsam im Vordergrunde steht.)

Friedrich

(heimlich).

Vertraue mir! Lass' dir ein Mittel heißen,
das dir Gewißheit schafft.

Elsa

(erschrocken, doch leise).

Hinweg von mir!

Friedrich.

Lass' mich das kleinste Glied ihm nur entreißen,
des Fingers Spitze, und ich schwöre dir,
was er dir hehlt, sollst frei du vor dir seh'n, –
dir treu, soll nie er dir von hinnen geh'n.

Elsa.

Ha, nimmermehr!

Friedrich.

Ich bin dir nah' zur Nacht, —
ruf'st du, ohn' Schaden ist es schnell vollbracht.

Lohengrin

(schnell in den Vordergrund tretend).

Elsa, mit wem verkehrest du?

(Elsa wendet sich mit einem zweifelvoll schmerzlichen Blicke von Friedrich ab, und sinkt tief erschüttert zu Lohengrins Füßen.)

Lohengrin
(mit fürchterlicher Stimme zu Friedrich und Ortrud).
Zurück von ihr, Verfluchte!
Daß nie mein Auge je
euch wieder bei ihr seh'!
(Friedrich macht eine Gebärde der schmerzlichsten Wut.)

Lohengrin.
Elsa, erhebe dich! — In deiner Hand,
in deiner Treu' liegt alles Glückes Pfand. —
Läßt nicht des Zweifels Macht dich ruh'n?
Willst du die Frage an mich tun?

Elsa.
(in der heftigsten inneren Aufregung und Scham)
Mein Retter, der mir Heil gebracht!
Mein Held, in dem ich muß vergeh'n!
Hoch über alles Zweifels Macht
... soll meine Liebe steh'n!
(Sie sinkt an seine Brust.)
(Die Orgel ertönt aus dem Münster; Glockengeläute.)

Lohengrin.
Heil dir, Elsa! Nun lass' vor Gott uns geh'n!

Die Männer und Frauen
(in begeisterter Rührung).
Seht, seht! Er ist von Gott gesandt! —
Heil ihm! Heil Elsa von Brabant!

(Unter feierlichem Geläute führt der König Lohengrin an der linken und Elsa an der rechten Hand die Stufen des Münsters hinauf: Elsas Blick fällt von der Höhe auf Ortrud herab, welche die Hand drohend zu ihr empor streckt; entsetzt wendet sich Elsa ab und schmiegt sich ängstlich an Lohengrin: als dieser sie weiter zum Münster geleitet, fällt der Vorhang.)

Dritter Aufzug.

Erste Szene.

Eine einleitende Musik schildert das prächtige Rauschen des Hochzeitsfestes. Als der Vorhang aufgeht, stellt die Bühne das Brautgemach dar, in der Mitte des Hintergrundes das reichgeschmückte Brautbett; an einem offenen Erkerfenster ein niedriges Ruhebett. — Zu beiden Seiten des Hintergrundes führen offene Türen in das Gemach. Der Brautzug nähert sich unter Musik und dem Gesange des Brautliedes dem Gemache, welches er in folgender Ordnung betritt:

Zur Türe rechts herein treten die Frauen auf, welche Elsa, — zur Türe links die Männer mit dem König, welche Lohengrin geleiten: Edelknaben mit Lichten gehen jedem der Züge voraus. Als sich die beiden Züge in der Mitte begegnen, führt der König Lohengrin Elsa zu; diese umfassen sich und bleiben in der Mitte stehen.

Brautlied

(der Männer und Frauen).

Treulich geführt ziehet dahin,
wo euch der Segen der Liebe bewahr'!
Siegreicher Mut, Minnegewinn
eint euch durch Treue zum seligsten Paar.
Streiter der Tugend, ziehe voran!
Zierde der Jugend, schreite voran!
Rauschen des Festes seid nun entronnen,
Wonne des Herzens sei euch gewonnen!
Duftender Raum, zur Liebe geschmückt,
nehm' euch nun auf, dem Glanze entrückt.
Treulich geführt ziehet nun ein,
wo euch der Segen der Liebe bewahr'!
Siegreicher Mut, Minne so rein
eint euch in Treue zum seligsten Paar.

(Edelknaben entkleiden Lohengrin des reichen Obergewandes, gürten ihm das Schwert ab und legen dieses am Ruhebette nieder; Frauen entkleiden Elsa ebenfalls des kostbaren Obergewandes.)

(Acht Frauen umschreiten während dessen dreimal langsam Lohengrin und Elsa.)

Acht Frauen.

Wie Gott euch selig weihte,
zu Freuden weih'n euch wir;
in Liebesglücks Geleite
denkt lang' der Stunde hier!

(Der König umarmt Lohengrin und Elsa. Die Edelknaben mahnen zum Aufbruch. Die Züge schreiten an dem Paare vorüber, so daß die Männer durch die Türe rechts, die Frauen links das Gemach verlassen.)

Brautlied

(gesungen während des Fortgehens).

Treulich bewacht bleibet zurück,
wo euch der Segen der Liebe bewahr'!
Siegreicher Mut, Minne und Glück
eint euch in Treue zum seligsten Paar.
Streiter der Tugend, bleibe daheim!
Zierde der Jugend, bleibe daheim!
Rauschen des Festes seid nun entronnen,
Wonne des Herzens sei euch gewonnen!

Duftender Raum, zur Liebe geschmückt,
nahm euch nun auf, dem Glanze entrückt.
Treulich bewacht bleibet zurück,
wo euch der Segen der Liebe bewahr'!
Siegreicher Mut, Minne und Glück
eint euch in Treue zum seligsten Paar.

(Als alle das Gemach verlassen haben, werden die Türen von außen geschlossen. In immer weiterer Ferne verhallt der Gesang.)

Zweite Szene.

(Elsa ist wie überselig an Lohengrins Brust gesunken. Lohengrin geleitet dann Elsa sanft nach dem Ruhebette, auf dem sich beide, aneinander geschmiegt, niedergelassen.)

Lohengrin.

Das süße Lied verhallt; wir sind allein,
zum ersten Mal allein, seit wir uns sah'n;
nun sollen wir der Welt entronnen sein,
kein Lauscher darf des Herzens Grüßen nah'n. —
Elsa, mein Weib! Du süße, reine Braut!
Ob glücklich du, das sei mir nun vertraut!

Elsa.

Wie wär' ich kalt, mich glücklich nur zu nennen,
besitz' ich aller Himmel Seligkeit!
Fühl' ich zu dir so süß mein Herz entbrennen,
atme ich Wonnen, die nur Gott verleiht!

Lohengrin.

Vermagst du, Holde, glücklich dich zu nennen,
gibst du auch mir des Himmels Seligkeit!
Fühl' ich zu dir so süß mein Herz entbrennen,
atme ich Wonnen, die nur Gott verleiht. —
Wie hehr erkenn' ich unsrer Liebe Wesen!
Die nie sich sah'n, wir hatten uns geahnt:
war ich zu deinem Streiter auserlesen,
hat Liebe mir zu dir den Weg gebahnt.
Dein Auge sagte mir dich rein von Schuld,
mich zwang dein Blick, zu dienen deiner Huld.

Elsa.

Doch ich zuvor schon hatte dich geseh'n,
in sel'gem Traume warst du mir genaht:

als ich nun wachend dich sah vor mir steh'n,
erkannt' ich, daß du kamst auf Gottes Rat.
Da wollte ich vor deinem Blick zerfließen,
gleich einem Bach umwinden deinen Schritt,
als eine Blume, duftend auf der Wiesen,
wollt' ich entzückt mich beugen deinem Tritt.
Ist dies nur Liebe? — Wie soll ich es nennen,
dies Wort, so unaussprechlich wonnevoll,
wie, ach! — dein Name, den ich nie darf nennen,
bei dem ich nie mein Höchstes nennen soll!

Lohengrin
(zärtlich).

Elsa!

Elsa.

Wie süß mein Name deinem Mund' entgleitet:
Gönn'st du des deinen holden Klang mir nicht?
Nur, wenn zur Liebesstille wir geleitet,
sollst du gestatten, daß mein Mund ihn spricht.

Lohengrin.

Mein süßes Weib!

Elsa.

— Einsam, wenn niemand wacht;
nie sei der Welt er zu Gehör gebracht!

Lohengrin
(sie freundlich umfassend und aus dem Fenster deutend).

Atmest du nicht mit mir die süßen Düfte?
O wie so hold berauschen sie den Sinn!
Geheimnisvoll sie nahen durch die Lüfte, —
fraglos geb' ihrem Zauber ich mich hin. —
So ist der Zauber, der mich dir verbunden,
als ich zuerst, du Süße, dich ersah;
nicht brauchte deine Art ich zu erkunden,
dich sah mein Aug' — mein Herz begriff dich da.
Wie mir die Düfte hold den Sinn berücken,
nah'n sie mir gleich aus rätselvoller Nacht:
so mußte deine Reine mich entzücken,
traf ich dich auch in schwerer Schuld Verdacht.

Elsa.

Ach! Könnt' ich deiner wert erscheinen!
Müßt' ich nicht bloß vor dir vergeh'n!
Könnt' ein Verdienst mich dir vereinen,
dürft' ich in Pein für dich mich seh'n!
Wie du mich trafst vor schwerer Klage,
o! wüßte ich auch dich in Not!
Daß mutvoll ich ein Mühen trage,
kennt' ich ein Sorgen, das dir droht!
Wär' das Geheimnis so geartet,
das aller Welt verschweigt dein Mund?
Vielleicht, daß Unheil dich erwartet,
würd' es den Menschen offen kund?
O, wär' es so, und dürft' ich's wissen,
dürft' ich in meiner Macht es seh'n,
durch Keines Droh'n sei mir's entrissen,
für dich wollt' ich zum Tode geh'n!

Lohengrin.

Geliebte!

Elsa.

O mach' mich stolz durch dein Vertrauen,
daß ich in Unwert nicht vergeh'!
Laß dein Geheimnis mich erschauen,
daß, wer du bist, ich offen seh'!

Lohengrin.

Ach, schweige, Elsa!

Elsa.

Meiner Treue
enthülle deines Adels Wert!
Woher du kamst, sag' ohne Reue: —
durch mich sei Schweigens Kraft bewährt!

Lohengrin
(ernst).

Höchstes Vertrau'n hast du mir schon zu danken,
da deinem Schwur ich Glauben gern gewährt:
wirst nimmer du vor dem Gebote wanken,
hoch über alle Frau'n dünkst du mich wert! —
(Er zieht mit beruhigender Gebärde Elsa wieder sanft an sich.)

An meine Brust, du Süße, Reine!
Sei meines Herzens Glühen nah',
daß mich dein Auge sanft bescheine,
in dem ich all' mein Glück ersah!
O, gönne mir, daß mit Entzücken
ich deinen Atem sauge ein!
Lass' fest, ach! fest an mich dich drücken,
daß ich in dir mög' glücklich sein!
Dein Lieben muß mir hoch entgelten
für das, was ich um dich verließ;
kein Los in Gottes weiten Welten
wohl edler als das meine hieß'.
Böt' mir ein König seine Krone,
ich dürfte sie mit Recht verschmäh'n:
das einz'ge, was mein Opfer lohne,
muß ich in deiner Lieb' erseh'n!
Drum wolle stets den Zweifel meiden,
dein Lieben sei mein stolz Gewähr;
denn nicht komm' ich aus Nacht und Leiden.
aus Glanz und Wonne komm' ich her.

Elsa.

Hilf Gott! Was muß ich hören!
Welch' Zeugnis gab dein Mund!
Du wolltest mich bethören, —
nun wird mit Jammer kund!
Das Los, dem du entronnen,
es war dein höchstes Glück:
du kannst zu mir aus Wonnen,
und sehnest dich zurück!
Wie soll ich Ärmste glauben,
dir g'nüge meine Treu'?
Ein Tag wird dich mir rauben
durch deiner Liebe Reu'!

Lohengrin.

Halt' ein, dich so zu quälen!

Elsa.

Was quälest du mich doch?
Soll ich die Tage zählen,

die du mir bleibest noch?
In Sorg' um dein Verweilen
verblüht die Wange mir;
dann wirst du mir enteilen,
im Elend bleib' ich hier!

Lohengrin.

Nie soll dein Reiz entschwinden,
bleibst du von Zweifel rein.

Elsa.

Ach! Dich an mich zu binden,
wie sollt' ich mächtig sein?
Voll Zauber ist dein Wesen,
durch Wunder kamst du her: —
wie sollt' ich da genesen?
wo fänd' ich dein Gewähr?
(In heftigster Aufregung zusammenschreckend und wie lauschend.)
Hörtest du nichts? Vernahmest du kein Kommen?

Lohengrin.

Elsa!

Elsa
(vor sich hinstarrend).

Ach nein! — — Doch dort! Der Schwan, der Schwan!
Dort kommt er auf der Wasserflut geschwommen ...
Du rufest ihn, — er zieht herbei den Kahn! —

Lohengrin.

Elsa, halt' ein! Beruh'ge deinen Wahn!

Elsa.

Nichts kann mir Ruhe geben,
dem Wahn mich nichts entreißt,
als — gelt' es auch mein Leben! —
zu wissen — wer du sei'st?

Lohengrin.

Elsa, was willst du wagen?

Elsa.

Unselig holder Mann,
hör', was ich dich muß fragen:
Den Namen sag' mir an!

Lohengrin.

Halt' ein!

Elsa.

Woher die Fahrt?

Lohengrin.

Weh' dir!

Elsa.

Wie deine Art?

Lohengrin.

Weh' uns, was tatest du!

(Elsa, die vor Lohengrin steht, welcher den Hintergrund im Rücken hat, erblickt durch die hintere Tür Friedrich und die vier brabantischen Edlen, wie sie mit gezücktem Schwerte hereinbrechen.)

Elsa.

(nach einem fürchterlichen Schrei).

Rette dich! Dein Schwert! Dein Schwert!

(Sie hat das am Ruhebett angelehnte Schwert hastig Lohengrin gereicht, so daß dieser schnell es der Scheide entziehen konnte. Lohengrin streckt Friedrich, da er nach ihm ausholt, mit einem Streiche tot zu Boden. Den entsetzten Edlen entfallen die Schwerter, sie stürzen zu Lohengrins Füßen auf die Knie. Elsa, die sich vor Lohengrins Brust geworfen hatte, sinkt ohnmächtig langsam an ihm zu Boden. — Lange atemlose Stille.)

Lohengrin.

Weh'! Nun ist all' unser Glück dahin!

(Er neigt sich zu Elsa, erhebt sie sanft und lehnt sie auf das Ruhebett.)

Elsa

(matt die Augen aufschlagend).

Allewiger! Erbarm' dich mein!

(Der Tag ist in allmählichem Anbruche begriffen; die tief herabgebrannten Kerzen drohen zu verlöschen. Auf Lohengrins Wink erheben sich die vier Edlen.)

Lohengrin.

Tragt den Erschlag'nen vor des Königs Gericht!

(Die Edlen nehmen Friedrichs Leiche auf und entfernen sich mit ihr durch eine Türe des Hintergrundes. Lohengrin läutet an einem Glockenzuge: vier Frauen treten ein.)

Lohengrin

(zu den Frauen).

Sie vor den König zu geleiten,
schmück't Elsa, meine süße Frau!
Dort will ich Antwort ihr bereiten,
daß sie des Gatten Art erschau'.

(Er entfernt sich mit traurig feierlicher Haltung durch die Türe rechts. Die Frauen geleiten Elsa, die kaum der Bewegung mächtig ist, nach links ab.)
(Ein zusammenfallender Vorhang schließt im Vordergrunde die ganze Szene. Wie aus dem Burghofe herauf hört man Heerhörner einen Aufruf blasen.)

Dritte Szene.

Als der Vorhang in die Höhe gezogen wird, stellt die Bühne wieder die Au am Ufer der Schelde, wie im ersten Aufzuge, dar. Morgenröte und endlich voller Tag. Von verschiedenen Seiten gelangt nach und nach der brabantische Heerbann auf die Szene: die einzelnen Haufen werden von Grafen geführt, deren Bannerträger nach der Ankunft das Wappen in den Boden pflanzen, um welches sich der jedesmalige Haufe schart; Knaben tragen Schild und Speer des Grafen, Knechte führen die Rosse beiseite. Als die Brabanter alle eingetroffen sind, zieht von links König Heinrich mit seinem Heerbann ein: alle sind in voller kriegerischer Rüstung.

Die Brabanter
(den Einzug des Königs begrüßend).

Hoch König Heinrich!
König Heinrich Heil!

Der König
(unter der Eiche stehend).

Habt Dank, ihr Lieben von Brabant!
Wie fühl' ich stolz mein Herz entbrannt,
find' ich in jedem deutschen Land
so kräftig reichen Heerverband!
Nun soll des Reiches Feind sich nah'n,
wir wollen tapfer ihn empfah'n:
aus seinem öden Ost daher
soll er sich nimmer wagen mehr!
Für deutsches Land das deutsche Schwert!
So sei des Reiches Kraft bewährt!

Alle Männer.

Für deutsches Land das deutsche Schwert!
So sei des Reiches Kraft bewährt!

König.

Wo weilt nun der, den Gott gesandt
zum Ruhm, zur Größe von Brabant?

(Ein scheues Gedränge ist entstanden: die vier brabantischen Edlen bringen auf einer Bahre Friedrichs verhüllte Leiche getragen und setzen sie in der Mitte der Bühne nieder. Alles blickt sich unheimlich fragend an.)

Alle.

Was bringen die? Was tun sie kund?
Die Mannen sind's des Telramund.

König.

Wen führt ihr her? Was soll ich schau'n?
Mich faßt bei eurem Anblick Grau'n!

Die vier Edlen.

So will's der Schützer von Brabant:
wer dieser ist, macht er bekannt.

(Elsa, mit großem Gefolge von Frauen, tritt auf und schreitet langsam, wankenden Schrittes, in den Vordergrund.)

Die Männer.

Seht! Elsa naht, die tugendreiche:
wie ist ihr Antlitz trüb' und bleiche!

Der König.

(der Elsa entgegen gegangen ist und sie nach einem hohen Sitze, ihm gegenüber, geleitet).

Wie soll ich dich so traurig seh'n!
Muß dir so nah' die Trennung geh'n?

(Elsa wagt nicht vor ihm aufzublicken. Großes Gedränge entsteht im Hintergrunde; man vernimmt)

Stimmen.

Macht Platz dem Helden von Brabant!

Alle Männer.

Heil! Heil dem Helden von Brabant!

(Der König hat seinen Platz unter der Eiche wieder eingenommen. — Lohengrin, ganz so gewaffnet, wie im ersten Aufzuge, ist ohne Gefolge, feierlich und traurig, aufgetreten.)

König.

Heil deinem Kommen, teurer Held!
Die du so treulich riefst ins Feld,
die harren dein in Streites Lust,
von dir geführt, des Siegs bewußt.

Die Brabanter.

Wir harren dein in Streites Lust,
von dir geführt, des Siegs bewußt.

Lohengrin.

Mein Herr und König, laß dir melden:
die ich berief, die kühnen Helden,
zum Streit sie führen darf ich nicht!

Alle Männer

(in größter Betroffenheit).

Hilf Gott! welch' hartes Wort er spricht!

Lohengrin.

Als Streitgenoß bin nicht ich hergekommen,
als Kläger sei ich jetzt von euch vernommen! —

Zum ersten klage laut ich vor euch allen,
und frag' um Spruch nach Recht und Fug:
da dieser Mann mich nächtens überfallen,
sagt, ob ich ihn mit Recht erschlug?
(Er hat Friedrichs Leiche aufgedeckt: alle wenden sich mit Abscheu davon ab.)

Der König und alle Männer
(die Hand nach der Leiche ausstreckend).
Wie deine Hand ihn schlug auf Erden,
soll dort ihm Gottes Strafe werden!

Lohengrin.
Zum andren aber sollt ihr Klage hören:
denn aller Welt nun klag' ich laut,
daß zum Verrat an mir sich ließ betören
die Frau, die Gott mir angetraut.

Alle Männer.
Elsa! Wie mochte das gescheh'n?
Wie konntest so du dich vergeh'n?

Lohengrin.
Ihr hörtet alle, wie sie mir versprochen,
daß nie sie woll' erfragen, wer ich bin?
Nun hat sie ihren teuern Schwur gebrochen,
treulosem Rat gab sie ihr Herz dahin!
Zu lohnen ihres Zweifels wildem Fragen,
sei nun die Antwort länger nicht gespart:
des Feindes Drängen durft' ich sie versagen, —
nun muß ich künden, wie mein Nam' und Art. —
Jetzt merket wohl, ob ich den Tag muß scheuen:
vor aller Welt, vor König und vor Reich
enthülle mein Geheimnis ich in Treuen.
So hört, ob ich an Adel euch nicht gleich!

Alle Männer und Frauen.
Welch' Unerhörtes muß ich nun erfahren;
O könnt' er die erzwung'ne Kunde sparen!

Lohengrin
(in feierlicher Verklärung vor sich hinblickend).
In fernem Land, unnahbar euren Schritten
liegt eine Burg, die Monsalvat genannt;

ein lichter Tempel stehet dort inmitten,
so kostbar, wie auf Erden nichts bekannt:
drinn ein Gefäß von wundertät'gem Segen
wird dort als höchstes Heiligtum bewacht,
es ward, daß sein der Menschen reinste pflegen,
herab von einer Engelschar gebracht;
alljährlich naht vom Himmel eine Taube,
um neu zu stärken seine Wunderkraft:
es heißt der Gral, und selig reinster Glaube
erteilt durch ihn sich seiner Ritterschaft.
Wer nun dem Gral zu dienen ist erkoren,
den rüstet es mit überird'scher Macht;
an ihm ist jedes Bösen Trug verloren,
wenn ihn er sieht, weicht dem des Todes Nacht.
Selbst wer von ihm in ferne Land' entsendet,
zum Streiter für der Tugend Recht ernannt,
dem wird nicht seine heil'ge Kraft entwendet,
bleibt als sein Ritter dort er unerkannt:
so hehrer Art doch ist des Grales Segen,
enthüllt — muß er des Laien Auge flieh'n;
des Ritters drum sollt Zweifel ihr nicht hegen,
erkennt ihr ihn, dann muß er von euch zieh'n. —
Nun hört, wie ich verbot'ner Frage lohne!
Vom Gral ward ich zu euch daher gesandt:
mein Vater Parzival trägt seine Krone,
sein Ritter ich — bin Lohengrin genannt.

Alle Männer und Frauen.
(voll Staunens und in höchster Rührung auf ihn hinblickend).

Hör' ich so seine höchste Art bewähren,
entbrennt mein Aug' in heil'gen Wonnezähren.

Elsa (wie vernichtet).

Mir schwankt der Boden! Welche Nacht!
O Luft! Luft der Unglücksel'gen!
(Sie droht umzusinken; Lohengrin faßt sie in seine Arme.)

Lohengrin (in schmerzlichster Ergriffenheit).

O Elsa! Was hast du mir angetan?
Als meine Augen dich zuerst ersah'n,
zu dir fühlt' ich in Liebe mich entbrannt,
und schnell hatt' ich ein neues Glück erkannt:

die hehre Macht, die Wunder meiner Art,
die Kraft, die mein Geheimnis mir bewahrt, —
wollt' ich dem Dienst des reinsten Herzens weih'n: —
was rissest du nun mein Geheimnis ein?
Jetzt muß ich, ach! von dir geschieden sein!

Der König. Alle Männer.

Weh'! Wehe! Mußt du von uns zieh'n?
Du hehrer, gottgesandter Mann!
Soll uns des Himmels Segen flieh'n.
wo fänden dein wir Tröstung dann?

Elsa

(in heftige Verzweiflung ausbrechend).

Mein Gatte, nein! Ich laß' dich nicht von hinnen!
Als Zeuge meiner Buße bleibe hier!
Nicht darfst du meiner bittern Reu' entrinnen;
daß du mich züchtigst, liege ich vor dir!

Lohengrin.

Ich muß, ich muß, ich muß, mein süßes Weib!
Schön zürnt der Gral, daß ich ihm ferne bleib'!

Elsa.

Verstoß' mich nicht, wie groß auch mein Verbrechen!

Lohengrin.

O schweig', an mir ja selber muß ich's rächen!

Elsa.

Bist du so göttlich, als ich dich erkannt,
sei Gottes Gnade nicht aus dir verbannt!
Büßt sie in Jammer ihre schwere Schuld,
nicht flieh' die Ärmste deiner Nähe Huld!

Lohengrin.

Nur eine Strafe gibt's für dein Vergehen, —
ach, mich wie dich trifft ihre herbe Pein!
Getrennt, geschieden sollen wir uns sehen, —
dies muß die Strafe, dies die Buße sein!

(Elsa sinkt mit einem Schrei zu Boden.)

Der König und die Edlen
(Lohengrin umringend).
O bleib'! O zieh' uns nicht von dannen!
des Führers harren deine Mannen.

Lohengrin.
O König, hör'! Ich darf dich nicht geleiten!
Des Grales Ritter, habt ihr ihn erkannt,
wollt' er in Ungehorsam mit euch streiten,
ihm wäre jede Manneskraft entwandt!
Doch, großer König, lass' mich dir weissagen:
dir Reinem ist ein großer Sieg verlieh'n.
Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen
des Ostens Horden siegreich niemals zieh'n!
(Vom Hintergrunde her verbreitet sich der Ruf:)
Der Schwan! Der Schwan!
(Man sieht auf dem Flusse den Schwan mit dem Nachen, auf dieselbe Weise wie bei Lohengrins erstem Erscheinen, anlangen.)

Die Männer und Frauen.
Der Schwan! Der Schwan!
Seht dort ihn wieder nah'n!

Elsa.
Entsetzlich! Ha, der Schwan! Der Schwan!

Lohengrin.
Schon sendet nach dem Säumigen der Gral.
(Unter der gespanntesten Erwartung der übrigen tritt Lohengrin dem Ufer näher und betrachtet wehmütig den Schwan.)

Lohengrin.
Mein lieber Schwan! —
Ach, diese letzte, traurige Fahrt,
wie gern hätt' ich sie dir erspart!
In einem Jahr, wenn deine Zeit
im Dienst zu Ende sollte geh'n, —
dann durch des Grales Macht befreit,
wollt' ich dich anders wieder seh'n!
(Er wendet sich mit heftigem Schmerze in den Vordergrund zu Elsa.)
O Elsa! Nur ein Jahr an deiner Seite
hätt' ich als Zeuge deines Glück's ersehnt!

Dann kehrte, selig in des Grals Geleite,
dein Bruder wieder, den du tot gewähnt. —
Kommt er dann heim, wenn ich ihm fern im Leben,
dies Horn, dies Schwert, den Ring sollst du ihm geben.
Dies Horn soll in Gefahr ihm Hilfe schenken,
in wildem Kampf dies Schwert ihm Sieg verleiht:
doch bei dem Ringe soll er mein gedenken,
der einstens dich aus Schmach und Not befreit!

(Während er Elsa wiederholt küßt.)

Leb' wohl! Leb' wohl! Leb' wohl, mein süßes Weib!
Leb' wohl! Mir zürnt der Gral, wenn ich noch bleib'!

(Elsa hat sich krampfhaft an ihm festgehalten; endlich verläßt sie die Kraft, sie sinkt ihren Frauen in die Arme, denen sie Lohengrin übergibt, wonach dieser schnell dem Ufer zueilt.)

König, Männer und Frauen.

(die Hände nach Lohengrin ausstreckend).

Weh', weh'! Du edler, holder Mann!
Welch' herbe Not tust du uns an!

(Ortrud tritt im Vordergrunde rechts auf und stellt sich mit wild jubelnder Gebärde vor Elsa hin.)

Ortrud.

Fahr' heim! Fahr' heim, du stolzer Helde,
daß jubelnd ich der Törin melde,
wer dich gezogen in dem Kahn!
Das Kettlein hab' ich wohl erkannt,
mit dem das Kind ich schuf zum Schwan:
das war der Erbe von Brabant!

Alle.

Ha!

Ortrud

(zu Elsa).

Dank, daß den Ritter du vertrieben!
Nun gibt der Schwan ihm Heimgeleit:
der Held, wär' länger er geblieben,
den Bruder hätt' er auch befreit.

Alle.

Abscheulich Weib! Ha, welch' Verbrechen
hast du in frechem Hohn bekannt!

Ortrud.

Erfahrt, wie sich die Götter rächen,
von deren Huld ihr euch gewandt!

(Lohengrin, schon bereit in den Nachen zu steigen, hat, Ortruds Stimme vernehmend, eingehalten, und ihr vom Ufer aus aufmerksam zugehört. Jetzt senkt er sich, dicht am Strande, zu einem stummen Gebete feierlich auf die Knie. Plötzlich erblickt er eine weiße Taube sich über dem Nachen senken: mit lebhafter Freude springt er auf, und löst dem Schwane die Kette, worauf dieser sogleich untertaucht: an seiner Stelle erscheint ein Jüngling — Gottfried. —)

Lohengrin.

Seht da den Herzog von Brabant!
Zum Führer sei er euch ernannt!

(Er springt schnell in den Nachen, welchen die Taube an der Kette faßt und sogleich fortführt. — Ortrud ist beim Anblicke der Entzauberung Gottfrieds mit einem Schrei zusammengesunken. — Elsa blickt mit letzter freudiger Verklärung auf Gottfried, welcher nach vorn geschritten ist und sich vor dem Könige verneigt. Alle brabantischen Edlen senken sich vor ihm auf die Knie. — Dann wendet Elsa ihren Blick wieder nach dem Flusse.)

Elsa.

Mein Gatte! Mein Gatte!

(Sie erblickt Lohengrin bereits in der Ferne, von der Taube im Nachen gezogen. Alles bricht bei diesem Anblicke in einen jähen Wehruf aus. Elsa gleitet in Gottfrieds Armen entseelt langsam zu Boden. —)

Der Vorhang fällt.

Die Wibelungen.

Weltgeschichte aus der Sage.

(Sommer 1848)

---

* * *

Auch mich beschäftigte in der anregungsvollen letzten Vergangenheit die von so vielen ersehnte Wiedererweckung Friedrich des Rotbarts, und drängte mich mit verstärktem Eifer zur Befriedigung eines bereits früher von mir gehegten Wunsches, den kaiserlichen Helden durch meinen schwachen dichterischen Atem von neuem für unsre Schaubühne zu beleben. Das Ergebnis der Studien, durch die ich mich meines Stoffes mächtig zu machen suchte, legte ich in der vorliegenden Arbeit nieder: enthält diese nun in ihren Einzelnheiten für den Forscher, wie für den mit dem Zweige der hierher gehörigen Literatur vertrauten Leser, nichts neues, so dünkte die Zusammenfügung und Verwendung dieser Einzelnheiten einigen meiner Freunde doch interessant genug, um die Veröffentlichung der kleinen Schrift zu rechtfertigen. Hierzu entschließe ich mich nun um so eher, als diese Vorarbeit die einzige Ausbeute meiner Bemühungen um den betreffenden Stoff bleiben wird, da durch sie selbst ich zum Aufgeben meines dramatischen Planes vermocht worden bin, und zwar aus Gründen, die dem aufmerksamen Leser nicht entgehen werden.

Das Urkönigtum.

Ihre Herkunft aus Osten ist den europäischen Völkern bis in die fernsten Zeiten im Gedächtnis geblieben: in der Sage, wenn

auch noch so entstellt, bewahrte sich dieses Andenken. Die bei den verschiedenen Völkern bestehende königliche Gewalt, das Verbleiben derselben bei einem bestimmten Geschlechte, die Treue, mit der selbst bei tiefster Entartung dieses Geschlechtes die königliche Gewalt doch einzig nur ihm zuerkannt wurde, — mußten im Bewußtsein der Völker eine tiefe Begründung haben: sie beruhte auf der Erinnerung an die asiatische Urheimat, an die Entstehung der Völkerstämme aus der Familie, und an die Macht des Hauptes der Familie, des „von den Göttern entsprossenen“ Stammvaters.

Um hiervon zu einer sinnlichen Vorstellung zu gelangen, haben wir uns dies Urvölkerverhältnis ungefähr folgendermaßen zu denken. —

Zu der Zeit, welche die meisten Sagen unter der Sint- oder großen Flut begreifen, als die nördliche Halbkugel unsrer Erde ungefähr so mit Wasser bedeckt war, wie es jetzt die südliche ist*, mochte die größte Insel dieses nördlichen Weltmeeres durch das höchste Gebirge Asiens, den sogenannten indischen Kaukasus, gebildet werden: auf dieser Insel, d. h. auf diesem Gebirge, haben wir die Urheimat der jetzigen Völker Asiens und aller der Völker zu suchen, welche in Europa einwanderten. Hier ist die Ursitz aller Religionen, aller Sprachen, alles Königtumes dieser Völker.

Das Urkönigtum ist aber das Patriarchat: der Vater war der Erzieher und Lehrer seiner Kinder; seine Zucht, seine Lehre dünkte den Kindern die Gewalt und die Weisheit eines höheren Wesens, und je zahlreicher die Familie anwuchs, in je mannigfaltigere Nebenzweige sie auslief, desto besonderer und göttlicherer Art mußte ihr das Stammeshaupt erscheinen, dem ihre Leiber nicht nur sämtlich entsprossen waren, sondern dem sie auch ihr geistiges Leben in der Sitte verdankten. Übte dieses Haupt nun Zucht und Lehre zugleich, so vereinigte sich in ihm von selbst die königliche und die priesterliche Gewalt, und sein Ansehen mußte in dem Verhältnisse wachsen, als die Familie zum Stamme sich ausdehnte, und namentlich auch in dem Grade, als die Macht des ursprünglichen Familienhauptes an seine unmittelbaren Leibes-

* Diese Hypothese soll, wie mir bald versichert wurde, nicht ganz stichhaltig sein. D. H.

sprossen, als Erbe überging: gewöhnte sich der Stamm in diesen seine Oberhäupter zu erkennen, so mußte endlich der längst dahin geschiedene Stammvater, von dem dieses unbestrittene Ansehen ausging, als ein Gott selbst erscheinen, mindestens als die irdische Wiedergeburt eines idealen Gottes, und diese je älter desto heiliger werdende Vorstellung konnte wiederum nur dazu dienen, das Ansehen jenes Urgeschlechtes, dessen nächste Sprossen die jedesmaligen Oberhäupter abgaben, auf das Nachhaltigste zu vermehren.

Als nun die Erde durch Zurücktreten der Gewässer von der nördlichen und durch neue Überschwemmung der südlichen Halbkugel ihr jetziges Äußere annahm, drang die überreiche Bevölkerung jener Gebirgsinsel in die neuen Täler und allmählich getrockneten Ebenen hinab. Welche Verhältnisse dahin wirkten, in den weiten Fruchtebenen Asiens unter den sie bevölkernden Stämmen das Patriarchat in der Weise fortzubilden, daß es sich zum monarchischen Despotismus verhärtete, ist genugsam dargetan: die, in weiter Wanderung nach Westen, endlich nach Europa gelangenden Stämme gingen einer bewegteren und freieren Entwicklung entgegen. Steter Kampf und Entbehrung in rauheren Gegenden und Klimaten brachten zeitig bei den Stammesgenossen das Gefühl und das Bewußtsein der Selbständigkeit des Einzelnen hervor, und als nächster Erfolg in dieser Richtung erweist sich die Gestaltung der Gemeinde. Jedes Familienhaupt äußerte seine Macht über seine nächsten Angehörigen in ähnlicher Weise, als das Stammeshaupt uraltem Herkommen gemäß sie über den ganzen Stamm ansprach: in der Gemeinde sämtlicher Familienhäupter fand also der König seinen Gegensatz und endlich seine Beschränkung. Das Wichtigste aber war, daß dem Könige das priesterliche Amt, d. h. zunächst die Deutung des Gottesausspruches — die Gottesschau — verloren ging, indem dieses mit derselben Befugnis, wie vom Urvater für seine Familie, nun von jedem einzelnen Familienhaupte für seine nächste Sippe ausgeübt ward. Dem Köinge verblieb somit hauptsächlich die Anwendung und Ausführung des von den Gliedern der Gemeinde erkannten Gottesausspruches im gleich beteiligten Interesse Aller und im Sinne der Stammessitte. Je mehr sich nun die Aussprüche der Gemeinde auf weltliche Rechtsbegriffe, nämlich auf den Besitz, und das Recht des Einzelnen auf den Genuß

desselben, zu beziehen hatten, desto mehr mochte jene Gottesschau, die ursprünglich als eine wesentlich höhere Machtbefähigung des Stammvaters gegolten hatte, in ein persönliches Dafürhalten in weltlichen Streitfällen übergehen, das religiöse Element des Patriarchates somit sich immer mehr verflüchtigen. Nur in der Person des Königs und in seiner unmittelbaren Sippe mußte es für die Gemeinde des Stammes haften: er war der sichtbare Vereinigungspunkt für alle Glieder derselben; in ihm ersah man den Nachfolger des Urvaters der weit verzweigten Genossenschaft, und in jedem Gliede seiner Familie erkannte man am reinsten das Blut, dem das ganze Volk entsprossen. Mochte nun auch diese Vorstellung mit der Zeit sich immer mehr verwischen, so blieb in dem Herzen des Volkes doch um so tiefer die Scheu und Ehrfurcht vor dem königlichen Stamme, je unfaßlicher ihm der ursprüngliche Grund der Auszeichnung dieses Geschlechtes werden mochte, von dem eben nur als altes unverändertes Herkommen galt, daß aus keinem andern, als aus diesem die Stammkönige zu wählen seien. Finden wir dies Verhältnis bei fast allen nach Europa gewanderten Stämmen wieder, und erkennen wir es namentlich auch deutlich in bezug auf die Stammkönige der griechischen Vorgeschichte, so erweist es sich uns am allerersichtlichsten unter den deutschen Stämmen, und hier vor allem in dem alten Königsgeschlechte der Franken, in welchem sich unter dem Namen der „Wibelingen" oder „Gibelinen" ein uralter Königsanspruch bis zum Anspruch der Weltherrschaft steigerte.

Das fränkische Königsgeschlecht tritt in der Geschichte zunächst unter dem Namen der „Merwingen" auf: uns ist bekannt, wie bei der tiefsten Entartung dieses Geschlechtes doch nie den Franken es einfiel, aus einem andern als diesem sich Könige zu wählen; jedes männliche Mitglied dieser Familie war zum Herrschen berechtigt; ertrug man die Nichtswürdigkeit des Einen nicht, so schlug man sich zu dem andern, nie aber wich man von der Familie selbst, und dies zu einer Zeit der Verwilderung der Volkssitte, wo, bei williger Annahme der romanischen Verderbtheit, fast alles ursprüngliche edle Band dieser Sitte sich löste, so daß allerdings das Volk ohne sein Königsgeschlecht kaum wieder zu erkennen gewesen wäre. Es war demnach, als ob das Volk wüßte, daß ohne diesen Königsstamm es aufhören würde, das

Volk der Franken zu sein. Der Begriff von der unverwüstlichen Befugnis dieses Geschlechtes muß demnach ebenso tief gewurzelt haben, als er noch in fernster Zeit erst nach den furchtbarsten Kämpfen, und nachdem er sich zu seiner höchsten idealen Bedeutung erhoben, in der Weise ausgerottet ward, daß sein Erlöschen zugleich den Beginn einer völlig neuen Weltordnung herbeiführt. Wir meinen hiermit den Untergang der „Gibelinen“.

Die Nibelungen.

Der Menschen und Geschlechter rastloses Streben und Drängen nach nie erreichten Zielen erhält aus ihren Ur- und Stammsagen meist eine deutlichere Erklärung, als sie aus ihrem Auftreten in der nackten Geschichte, welche uns nur die Konsequenzen ihrer wesenhaften Eigentümlichkeit überliefert, zu erlangen ist. Erfassen wir die Stammsage des fränkischen Königsgeschlechtes recht, so finden wir in ihr eine so merkwürdige Erklärung seines geschichtlichen Gebahrens, wie keine andre Anschauungsweise sie uns zu geben vermag.

Unbestritten ist die Sage von den Nibelungen das Erbeigentum des fränkischen Stammes. Dem Forscher ist erwiesen, daß der Urgrund auch dieser Sage religiös-mythischer Natur ist: ihre tiefste Bedeutung war das Urbewußtsein des fränkischen Stammes, die Seele seines Königsgeschlechtes, unter welchem Namen es auch jenes urheimatliche Hochgebirge Asiens zuerst erwachsen gesehen haben möge. —

Von der ältesten Bedeutung des Mythus, in welcher wir Siegfried als Licht- oder Sonnengott zu erkennen haben, wollen wir für jetzt absehen: zur vorläufigen Hindeutung auf seinen Zusammenhang mit der Geschichte, gedenken wir der Sage hier erst von da an, wo sie das menschlichere Gewand des Urheldentumes umwirft. Hier erkennen wir Siegfried, wie er den Hort der Nibelungen und durch ihn unermeßliche Macht gewinnt. Dieser Hort, und die in ihm liegende Macht, bleibt der Kern, zu dem sich alle weitere Gestaltung der Sage wie zu ihrem unverrückbaren Mittelpunkte verhält: alles Streben und alles Ringen geht nach diesem Horte der Nibelungen als dem Inbegriffe aller irdischen Macht, und wer ihn besitzt, wer durch ihn gebietet, ist oder wird Nibelung.

Die Franken, welche wir in der Geschichte zuerst in der Gegend des Niederrheins kennen lernen, haben nun ein königliches Geschlecht, in welchem der Name „Nibelung" vorkommt, und namentlich unter den echtesten Gliedern dieses Geschlechtes, welche noch vor Chlodwig von einem Verwandten, Merwig, verdrängt wurden, später als Pipingen oder Karlingen die königliche Gewalt aber wieder gewannen. Dies genüge für jetzt, um auf die, wenn nicht genealogische, doch gewiß mythische Identität des fränkischen Königsgeschlechtes mit jenen Nibelungen der Sage hinzuweisen, welche in ihrer späteren, mehr historischen Ausbildung unverkennbare Züge aus der Geschichte dieses Stammes angenommen hat, und deren Mittelpunkt wiederum stets der Besitz jenes Hortes, des Inbegriffes der Herrschergewalt, bleibt. —

Die fränkischen Könige bekämpften und unterwarfen nun nach der Gründung ihres Reiches im römischen Gallien auch die übrigen deutschen Volksstämme der Alemannen, Baiern, Thüringer und Sachsen: diese verhielten sich also zu den Franken fortan als Untergebene, und ward ihnen auch meistens ihre Stammessitte gelassen, so wurden sie doch am empfindlichsten dadurch betroffen, daß sie ihrer königlichen Stammesgeschlechter soweit sie nicht bereits schon untergegangen waren, vollends beraubt wurden: dieser Verlust ließ sie ihrer Abhängigkeit erst vollkommen inne werden, und in ihm beklagten sie den Untergang ihrer Volksfreiheit, da sie des Symboles derselben beraubt waren. Mochte nun der Heldenglanz Karls des Großen, in dessen Macht der Keim des Nibelungenhortes zu vollster Kraft zu gelangen schien, eine Zeit lang den tiefen Unmut der deutschen Stämme zerteilen, und namentlich den Glanz der eigenen Königsgeschlechter sie allmählich vergessen machen, nie doch verschwand die Abneigung gänzlich, und unter Karls Nachfolgern lebte sie so stark wieder auf, daß dem Streben der unterdrückten deutschen Stämme nach Befreiung von der fränkischen Herrschaft hauptsächlich die Teilung des großen Reiches und das Losreißen des eigentlichen Deutschlands aus ihm mit beizumessen ist. Ein gänzliches Losreißen auch von jenem königlichen Herrscherstamme sollte jedoch erst in späterer Zeit vor sich gehen; denn waren nun die rein deutschen Stämme zu einem unabhängigen Königreiche vereinigt, so lag das Band dieser Vereinigung früher ganz selbstständiger und voneinander getrennter Volksstämme doch immer

nur in der Königswürde, welche einzig von einem Gliede jenes fränkischen Urgeschlechtes eingenommen werden konnte. Alle innere Bewegung Deutschlands ging daher auf Unabhängigkeit der einzelnen Stämme unter neu hervorgetretenen alten Stammgeschlechtern durch Vernichtung der einigenden königlichen Gewalt, ausgeübt von jenem verhaßten fremden Geschlechte.

Als die männlichen Karlingen in Deutschland gänzlich ausgestorben, erkennen wir daher den Zeitpunkt, wo die völlige Trennung der deutschen Stämme fast schon eingetreten war, und gewiß vollständig eingetreten sein würde, wenn die uralten Königsgeschlechter der einzelnen Stämme in irgend welcher Kenntlichkeit noch vorhanden gewesen wären. Die deutsche Kirche, namentlich ihr eigentlicher Patriarch, der Erzbischof von Mainz, rettete damals die (stets mühsam behauptete) Einheit des Reiches durch Übertragung der königlichen Gewalt an Herzog Konrad von Franken, der weiblicherseits ebenfalls von dem alten Königsgeschlechte herstammte: nur gegen die Schwäche auch seiner Regierung trat endlich die notwendige erscheinende Reaktion ein, welche sich im Versuche der Wahl eines Königs aus dem mächtigsten der früher unterworfenen, jetzt aber nicht mehr zu bewältigenden deutschen Volksstämme kundgab.

Zu der Wahl des Sachsenherzogs Heinrich mochte dennoch, gleichsam zur Heiligung derselben, die Rücksicht mitwirken, daß auch sein Geschlecht weiblicherseits mit den Karlingen verwandt geworden war. Welche Widersetzlichkeit aber das ganze neue sächsische Königshaus durchweg zu bekämpfen hatte, wird schon daraus erklärlich, daß Franken und Lothringer, d. h. die zu dem ursprünglich herrschenden Stamme sich zählenden Völker, den Sprossen eines früher von ihnen unterworfenen Volkes nie als rechtmäßigen König anzuerkennen geneigt sein konnten, die übrigen deutschen Stämme aber zur Anerkennung eines für sie alle gesetzten Königs aus einem Stamme, der ihresgleichen und früher gleich ihnen von den Franken unterworfen worden war, sich ebenso wenig durch irgend welchen rechtlichen Grund genötigt erachten konnten. Erst Otto I. gelang es, sich Deutschland völlig zu erobern, und namentlich dadurch, daß er gegen die heftigste und hochmütigste Feindschaft der eigentlichen fränkischen Stämme das Nationalgefühl der von diesen einst unterdrückten deutschen Stämme der Alemannen und Baiern in der Art aufregte, daß

er in der Vereinigung ihres Interesses mit seinem königlichen Interesse die Kraft zur Niederhaltung der alten fränkischen Ansprüche gewann. Zur vollkommenen Befestigung seiner Königsgewalt scheint endlich aber auch die Erlangung der römischen Kaiserwürde, wie sie Karl der Große erneuert hatte, gewiß nicht wenig beigetragen zu haben, indem namentlich hierdurch der Glanz des alten fränkischen Herrscherstammes, eine noch unerloschene Scheu gebietend, auf ihn überzugehen schien; als ob sein Geschlecht dies sehr deutlich erkannt hätte, trieb seine Nachfolger es rastlos nach Rom und Italien, um von dorther mit dem ehrfurchterweckenden Heiligenscheine zurückzukehren, der daheim ihre heimische Abkunft gleichsam vergessen machen und sie in die Reihe jenes zur Herrschaft allein befähigten Urgeschlechtes versetzen sollte. Sie hatten somit den „Hort" gewonnen und waren „Nibelungen" geworden.

Das Jahrhundert des Königtumes des sächsischen Hauses bildet verhältnismäßig aber doch nur eine kurze Unterbrechung der ungleich längeren Andauer der Herrschaft des fränkischen Stammes, denn an einen Sprossen dieses Stammes, Konrad den Salier, — bei welchem wiederum weibliche Verwandtschaft mit den Karlingen nachgewiesen und in das Auge gefaßt wurde, kam nach dem Erlöschen des sächsischen Hauses wieder die Königsgewalt, und verblieb nun bis zum Untergange der „Gibelinen" bei ihm. Die Wahl Lothars von Sachsen zwischen dem Erlöschen des männlichen fränkischen Stammes und der Fortsetzung desselben durch dessen Nachkommen weiblicherseits, die Hohenstaufen, ist nur als ein neuer, diesmal aber minder dauerhafter Reaktionsversuch zu betrachten; noch mehr die spätere Wahl des Welfen Otto IV. Erst mit der Enthauptung des jungen Konrad in Neapel ist das uralte Königsgeschlecht der „Wibelingen" als gänzlich erloschen zu betrachten, und streng genommen müssen wir erkennen, daß nach ihm es keine deutschen Könige, viel weniger noch Kaiser nach dem den Wibelingen inwohnenden hohen, idealen Begriffe von dieser Würde, mehr gegeben hat.

Wibelingen oder Wibelungen.

Betrachten wir den Namen Wibelingen, wie er uns im Gegensatze zu den Welfen zur Bezeichnung der kaiserlichen

Partei — namentlich in Italien, wo die beiden streitenden Gegner ihre ideale Bedeutung erhielten — so häufig vorkommt, so erkennen wir bei näherer Untersuchung die vollständige Unmöglichkeit, durch uns überlieferte geschichtliche Denkmäler diesen gleichwohl höchst bedeutungsvollen Namen zu erklären. Und dies ist natürlich: die nackte Geschichte an und für sich bietet uns überhaupt nur selten, stets aber unvollkommen das für die Beurteilung der innersten (gleichsam instinktmäßigen) Beweggründe des rastlosen Drängens und Strebens ganzer Geschlechter und Völker genügende Material dar: wir müssen dies in der Religion und Sage suchen, wo wir es dann auch in den meisten Fällen mit überzeugender Bestimmtheit zu entdecken vermögen.

Religion und Sage sind die ergebnisreichen Gestaltungen der Volksanschauung vom Wesen der Dinge und Menschen. Das Volk hat von jeher die unnachahmliche Befähigung gehabt, sein eigenes Wesen nach dem Gattungsbegriffe zu erfassen und in plastischer Personifizierung deutlich sich vorzustellen. Die Götter und Helden seiner Religion und Sage sind die sinnlich erkennbaren Persönlichkeiten, in welchen der Volksgeist sich sein Wesen darstellt: bei der treffenden Individualität dieser Persönlichkeiten ist ihr Inhalt dennoch von allgemeinster, umfassendster Art, und verleiht eben deshalb diesen Gestalten eine ungemein andauernde Lebensfähigkeit, weil jede neue Richtung des Volkswesens sich unmerklich auch ihnen mitzuteilen vermag, sie daher diesem Wesen immer zu entsprechen imstande sind. Das Volk ist somit in seinem Dichten und Schaffen durchaus genial und wahrhaftig, wogegen der gelehrte Gesichtsschreiber, der sich nur an die pragmatische Oberfläche der Vorfallenheiten hält, ohne das Band der wesenhaften Volksallgemeinheit nach dem unmittelbaren Ausdrucke desselben zu erfassen, pedantisch unwahrhaftig ist, weil er den Gegenstand seiner eigenen Arbeit selbst nicht mit Geist und Herz zu verstehen vermag und daher, ohne es zu wissen, zu willkürlicher, subjektiver Spekulation hingetrieben wird. Nur das Volk versteht sich selbst, weil es selbst täglich und stündlich das in Wahrheit tut und vollbringt, was es seinem Wesen nach kann und soll, während der gelehrte Schulmeister des Volkes sich vergeblich den Kopf zerbricht, um das, was das Volk eben ganz von selbst tut, zu begreifen.

Hätten wir — um die Wahrhaftigkeit der Volksanschauung

auch in bezug auf unsren vorliegenden Stoff zu erhellen — statt einer Herren- und Fürstengeschichte eine Volksgeschichte, so würden wir in ihr jedenfalls auch finden, wie den deutschen Völkern von jeher für jenes wunderbare, Scheu erregende und von allen als von höherer Art betrachtete fränkische Königsgeschlecht ein Name bekannt war, den wir endlich geschichtlich in italienischer Entstellung als „Ghibelini" wiederfinden. Daß dieser Name nicht nur die Hohenstaufen in Italien, sondern in Deutschland schon deren Vorgänger, die fränkischen Kaiser bezeichnete, ist durch Otto von Freisingen historisch bezeugt: die zu seiner Zeit in Ober-Deutschland geläufige Form dieses Namens war „Wibelingen" oder „Wibelungen". Diese Benennung träfe nun vollständig mit dem Namen der Hauptthelden der urfränkischen Stammsage, sowie mit dem bei den Franken nachweislich häufigen Familiennamen: Nibeling, überein, wenn die Veränderung des Anfangsbuchstabens N in W erklärt würde. Die linguistische Schwierigkeit dieser Erklärung löst sich mit Leichtigkeit, sobald wir eben den Ursprung jener Buchstabenverwechslung richtig erwägen; dieser lag im Volksmunde, welcher sich die Namen der beiden streitenden Parteien der Welfen und Nibelungen nach der, der deutschen Sprache inwohnenden Neigung zum Stabreime geläufig machte, und zwar im bevorzugenden Sinne der Partei der deutschen Volksstämme, indem er den Namen der „Welfen" voranstellte, und den der Feinde ihrer Unabhängigkeit als Reim ihm nachfolgen ließ. „Welfen und Wibelungen" wird das Volk lange gekannt und genannt haben, ehe gelehrten Chronisten es beikam, sich mit der Erklärung dieser ihnen unbegreiflich gewordenen populären Benennungen zu befassen. Die italienischen Völker aber, in ihren Kämpfen gegen die Kaiser den Welfen ebenfalls näher stehend, nahmen aus dem deutschen Volksmunde ihrer Aussprache gemäß die Namen ganz richtig als „Guelphi" und „Ghibelini" auf. Der Bischof Otto von Freisingen geriet in gelehrter Verlegenheit auf den Einfall, die Benennung der kaiserlichen Partei von dem Namen eines ganz gleichgültigen Dorfes, Waiblingen, herzuleiten — ein köstlicher Zug, der uns recht deutlich macht, wie kluge Leute Erscheinungen von weltgeschichtlicher Bedeutsamkeit, wie diesen im Volksmunde unsterblichen Namen, zu verstehen imstande sind! Das schwäbische Volk wußte es aber besser, wer die „Wibelungen"

waren, denn es nannte die **Nibelungen** so, und zwar von der Zeit des Aufkommens der ihm blutsverwandten einheimischen Welfen an.

Gewinnen wir nun, und zwar namentlich im Sinne der Volksanschauung, die Überzeugung von der Identität jenes Namens mit dem des uralten fränkischen Königsgeschlechtes, so sind die Folgerungen und Ergebnisse hieraus für ein genaues und inniges Verständnis des wunderbaren Aufstrebens, Drängens und Handelns dieses Geschlechtes, sowie der ihnen widerstrebenden physischen und geistigen Gegensätze im Volke und in der Kirche, so wichtig und erläuternd, daß man sich eben nur diese Überzeugung zu verschaffen hat, um heller und mit vollerem Herzen in eine der einflußreichsten Perioden weltgeschichtlicher Entwicklung und die Haupttriebfeder derselben zu blicken, als unsre trockene Chronikengeschichte es uns je zu gewähren vermag; denn in jener gewaltigen Nibelungensage zeigt sich uns gleichsam der Urkeim einer Pflanze, der für den aufmerksamen Beobachter die naturgesetzlichen Bedingungen, nach denen sich ihr Wachstum, ihre Blüte und ihr Tod gestaltet, in sich klar erkennen läßt.

Fassen wir also diese Überzeugung, und zwar nicht stärker und zuversichtlicher als sie bereits im Volksbewußtsein des Mittelalters gleichzeitig mit den Taten jenes Geschlechtes lebte und selbst in der poetischen Literatur des hohenstaufischen Periode sich aussprach, wo wir in den christlich ritterlichen Dichtungen sehr deutlich das endlich kirchlich gewordene welfische Element, in den neu gefügten und gestalteten Nibelungenliedern aber ebenso ersichtlich das, jenem schroff gegenüberstehende, oft noch urheidnisch sich gebahrende, wibelingische Prinzip unterscheiden dürfen.

Die Welfen.

Ehe wir an die genauere Betrachtung des zuletzt Angedeuteten gehen, ist es wichtig, die unmittelbare Gegenpartei der Wibelingen, die der **Welfen**, näher zu bezeichnen. Auch dieser Name ist bedeutungsvoll. In der deutschen Sprache heißen „Welfe“ in gesteigerter Anwendung: Säuglinge, nämlich zunächst der Hunde, dann vierfüßiger Tiere überhaupt. Der Begriff echter Abstammung durch Nährung von der Mutterbrust

verband sich hiermit leicht, und ein „Welfe“ mochte im dichterischen Volksmunde bald so viel bedeuten als: ein echter Sohn, von der echten Mutter geboren und genährt.

In den Zeiten der Karlingen tritt auf seinem alten schwäbischen Stammsitze geschichtlich ein Geschlecht auf, in welchem der Name Welf sich bis in die spätesten Zeiten erblich erhielt. Ein Welf ist es, der zunächst die geschichtliche Aufmerksamkeit dadurch auf sich zieht, daß er verschmäht, Belehnungen der fränkischen Könige zu empfangen; als er es nicht verhindern konnte, daß seine Söhne teils in Familienverbindungen, teils in Lehensabhängigkeit zu den Karlingen traten, verließ der alte Vater in tiefem Kummer Erbe und Eigen, und zog sich in wilde Einsamkeit zurück, um nicht Zeuge der Schmach seines Geschlechtes zu sein.

Wenn uns die trockene Geschichtsbeschreibung der damaligen Zeit diesen für sie unwichtigen Zug aufzuzeichnen für gut hielt, dürfen wir mit Gewißheit annehmen, daß er vom Volke der unterdrückten deutschen Stämme ungleich lebhafter aufgefaßt und verbreitet worden sei, denn dieser Zug, der ähnlich wohl schon oft vorgekommen sein mochte, sprach mit Energie das von allen deutschen Stämmen empfundene stolze, und doch leidende Bewußtsein von sich dem herrschenden Stamme gegenüber aus. Welf mochte als ein „echter Welfe“, ein echter Sohn der echten Stammesmutter gepriesen werden, und bei dem immer wachsenden Reichtume und Ansehen seines Geschlechtes mochte es endlich leicht kommen, daß das Volk im Namen Welf den Vertreter der deutschen Stammesunabhängigkeit gegen die gescheute, nie aber geliebte, fränkische Königsgewalt erblickte.

In Schwaben, ihrem Stammsitze, ersahen endlich die Welfen in der Erhebung der geringen Hohenstaufen durch Verschwägerung mit den fränkischen Kaisern und durch ihr Gelangen zur schwäbischen, dann auch fränkischen Herzogswürde, eine neue ihnen angetane Schmach, und ihre natürliche Erbitterung gegen dieses Geschlecht benutzte König Lothar als Hauptmittel des Widerstandes gegen die Wibelungen, die seine Königsmacht offen bestritten; er vermehrte die Macht der Welfen in einem bis dahin unerhörten Maße durch die gleichzeitige Verleihung der beiden Herzogtümer Sachsen und Baiern an sie, und nur durch den so ihm erwachsenen mächtigen Beistand wurde es ihm möglich, sein in den Augen der Wibelungen angemaßtes Königtum gegen

diese zu behaupten, ja sie selbst so zu demütigen, daß sie es für nicht ungeraten hielten, durch Verschwägerung mit den Welfen sich eine zukünftige Stütze unter den deutschen Stämmen zu schaffen. Wiederholt fiel der Besitz fast des größten Teiles von Deutschland den Welfen zu, und Friedrich I. schien in der Anerkennung eines solchen Besitzes, nachdem sein wibelingischer Vorgänger es für nötig erachtet, durch Entziehung desselben die Welfen wieder zu schwächen, selbst die beste Versöhnung mit einer unbesiegbaren Nationalpartei und das Mittel einer dauernden Beschwichtigung des uralten Hasses zu finden, indem er sie gewissermaßen durch den realen Besitz befriedigte, um desto ungestörter das von ihm, wie von keinem vorher erkannte, ideale Wesen des Kaisertumes zu verwirklichen.

Welcher Anteil am endlichen Untergange der Wibelungen, und mit ihm des eigentlichen Königtumes über die Deutschen, den Welfen zuzuschreiben ist, liegt in der Geschichte deutlich vor: die letzte Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts zeigt uns die vollständig durchgesetzte Reaktion des nach Unabhängigkeit verlangenden engeren Nationalgeistes der deutschen Stämme gegen die von den Franken ursprünglich ihnen aufgezwungene königliche Gewalt über sie alle. Daß die Stämme bis dahin endlich selbst fast aufgelöst und in einzelne Teile zerstückt waren, wird unter anderem auch dadurch erklärlich, daß sie bereits infolge ihrer ersten Unterwerfung unter die Franken ihre königlichen Stammgeschlechter verloren hatten; ihre sonstigen, diesen am nächsten stehenden adeligen Geschlechter konnten daher um so leichter unter dem Schutze und Vorwande erblich gewordener kaiserlicher Belehnungen sich selbständig (reichsunmittelbar) machen, und so die gründliche Zertrümmerung der Stämme herbeiführen, in deren großartigerem Nationalinteresse ursprünglich der Kampf gegen die Obergewalt der Wibelungen geführt worden war. Die endlich erfolgreiche Reaktion gründete sich daher weniger auf einen wirklichen Sieg der Stämme, als auf den Zusammensturz der von jeher durch diesen Kampf untergrabenen königlichen Zentralgewalt. Daß sie somit nicht im Sinne des Volkes vor sich ging, sondern im Interesse der die Volksstämme zersplitternden Herren, ist das Widerliche in dieser geschichtlichen Erscheinung, so sehr auch dieser Ausgang im Wesen der vorhandenen historischen Elemente selbst begründet lag. Alles, was hierauf Bezug hat, können

wir aber das (einer Stammessage gänzlich bare) „welfische“ Prinzip nennen, dem gegenüber das der Wibelungen zu nichts Geringerem, als einem Anspruch auf die Weltherrschaft heranwuchs.

Der Nibelungenhort im fränkischen Königsgeschlechte.

Um das Wesen der Nibelungensage in seinem innigen Bezuge zur geschichtlichen Bedeutsamkeit des fränkischen Königtumes klar zu erfassen, wenden wir uns nun nochmals, und etwas ausführlicher zur Betrachtung des geschichtlichen Gebahrens dieses alten Fürstengeschlechtes zurück.

In welchem Zustande von Auflösung der inneren Geschlechtsverfassung die fränkischen Stämme endlich in ihrem geschichtlichen Wohnsitze, den heutigen Niederlanden, anlangten, ist nicht genau zu erkennen. Wir unterscheiden zunächst salische und ripuarische Franken, und nicht nur diese Trennung, sondern auch der Umstand, daß größere Gaue ihre selbständigen Fürsten hatten, macht es uns einleuchtend, daß das ursprüngliche Stammkönigtum durch die Wanderung und die mannigfaltigste Losreißung, auch wohl spätere Wiedervereinigung der Zweiggeschlechter, eine stark demokratische Zersetzung erlitten hatte. Sicher sind wir aber darüber, daß nur aus den Gliedern des ältesten Geschlechtes des ganzen großen Stammes Könige oder Heerführer gewählt wurden: erblich war ihre Gewalt wohl über die einzelnen Teile des ganzen, ein Haupt aller vereinigten Stämme für besondere gemeinschaftliche Unternehmungen wurde gewählt, aber, wie gesagt, immer nur aus Zweigen des uralten Königsgeschlechtes.

Im „Nibelgau“ sehen wir das jedenfalls älteste und echteste Glied des Geschlechtes sitzen: C h l o j o, oder C h l o d i o, dürfen wir in der Geschichte als den ältesten Inhaber der eigentlichen königlichen Gewalt, d. i. des Hortes der Nibelungen ansehen. Siegreich waren die Franken bereits in die römische Welt eingedrungen, wohnten unter dem Namen von Bundesgenossen im ehemals römischen Belgien, und Chlojo verwaltete gewissermaßen mit römischer Machtvollkommenheit eine ihm untergebene Provinz. Sehr vermutlich war dieser endlichen Besitznahme auch ein entscheidender Kampf mit römischen Legionen vorausgegangen,

und unter der Beute mochten sich außer den Kriegskassen auch die Machtzeichen römischer Imperatorengewalt befunden haben. An diesen Schätzen, diesen Zeichen mochte die Stammsage vom Nibelungenhorte neuen, realen Stoff zur Auffrischung finden, und ihre ideale Bedeutung sich an der, mit jenem Gewinn zusammenhängenden, neu und fester begründeten königlichen Gewalt des alten Stammherrschergeschlechtes ebenfalls erneuert haben. Die zersplitterte königliche Gewalt gewann hiermit wieder einen sicheren, realen und idealen Vereinigungspunkt, an dem sich die Willkür des entarteten Wesens der Geschlechtsverfassung brach. Den weit verzweigten unmittelbaren Verwandten des Königsgeschlechtes mochte der Vorzug dieser neu entstandenen Gewalt ebenso stark einleuchten, als sie selbst dem Streben, sie an sich zu reißen, sich hingaben. Ein solcher unmittelbarer Geschlechtsverwandter war Merwig, Häuptling des Merwegaues, in dessen Schutz der sterbende Chlojo seine drei unmündigen Söhne übergab; der ungetreue Vetter, statt den Pfleglingen ihr Erbe zu teilen, riß es selbst an sich und vertrieb die Hilflosen: diesem Zuge begegnen wir in der weiter entwickelten Nibelungensage, als Siegfried von Morungen, d. i. Merwungen, den Söhnen Nibelungs den ererbten Hort teilen soll, wogegen er ihn ebenfalls für sich behält. Die in dem Horte liegende Befähigung und Berechtigung war nun auf die, den Nibelungen blutsverwandten, Merwingen übergegangen: sie dehnten namentlich seine reale Machtbedeutung zu immer vollerem Maße aus durch fortgesetzte Eroberung und Vermehrung der königlichen Macht, letztere aber vorzüglich auch dadurch, daß sie ebenso sorglich als gewaltsam auf die Ausrottung aller Blutsverwandten ihres königlichen Geschlechtes bedacht waren.

Einer der Söhne Chlojos und dessen Nachkommenschaft waren jedoch erhalten worden; diese rettete sich in Austrasien, gewann wieder den Nibelgau, saß in Nivella und ging in das geschichtlich endlich wieder hervortretende Geschlecht der „Pipingen" aus, welchen populären Namen es unstreitig der innigen Teilnahme des Volkes an dem Schicksal jener unmündigen kleinen Söhne Chlojos verdankte, und aus richtigem Dankgefühl gegen die schützende und helfende Liebe desselben Volkes erblich annahm. Diesen war es nun aufbehalten, nach Wiedererlangung des Nibelungenhortes den realen Wert der auf ihn begründeten

weltlichen Macht zur äußersten Spitze der Geltung zu bringen. Karl der Große, dessen Vorgänger das durch immer angeschwollene Macht verderbte und tief entartete Geschlecht der Merwingen endlich ganz beseitigt hatten, gewann und beherrschte die ganze deutsche Welt und das ehemalige weströmische Reich, so weit deutsche Völker es inne hatten; er konnte sich somit durch den tatsächlichen Besitz als in das Recht der römischen Kaiser eingetreten betrachten, und die Bestätigung desselben durch den römischen Oberpriester sich zuerteilen lassen.

Von diesem hohen Standpunkte aus müssen wir uns nun, und zwar im Sinne des gewaltigen Nibelungen selbst zu einer Betrachtung der damaligen Weltlage anhalten; denn dies ist zugleich der Punkt, von dem aus die historische Bedeutung der oft angezogenen fränkischen Stammsage genauer in das Auge zu fassen ist.

Wenn Karl der Große von der Höhe seines weströmischen Kaiserthrones über die ihm bekannte Welt hinblickte, so mußte er zunächst inne werden, daß in ihm und seinem Geschlechte das deutsche Urkönigtum einzig und allein erhalten war: alle Königsgeschlechter der ihm blutsverwandten deutschen Stämme, so weit die Sprache ihre gemeinschaftliche Herkunft bezeugte, waren vergangen oder bei der Unterwerfung vernichtet worden, und er durfte sich somit als den alleinigen Vertreter und blutsberechtigten Inhaber deutschen Urkönigtumes betrachten. Dieser tatsächliche Bestand konnte ihn und die ihm zunächst verwandten Stämme der Franken sehr natürlich zu dem Bedünken führen, in sich das besonders begünstigte älteste und unvergänglichste Stammgeschlecht des ganzen deutschen Volkes zu erkennen, und endlich eine ideelle Berechtigung zu dieser Annahme in ihrer uralten Stammsage selbst zu finden. In dieser Stammsage ist, wie in jeder uralten Sage ähnlicher Art, ein ursprünglich religiöser Kern deutlich erkennbar. Ließen wir die Beachtung desselben bei seiner ersten Erwähnung zur Seite liegen, so ist er jetzt näher hervorzuziehen.

Ursprung und Entwicklung des Nibelungenmythus.

Den ersten Eindruck empfängt der Mensch von der ihn umgebenden Natur, und keine Erscheinung in ihr wird von Anfang

an so mächtig auf ihn gewirkt haben, als diejenige, welche ihm die Bedingung des Vorhandenseins oder doch Erkennens alles in der Schöpfung Enthaltenen auszumachen schien: das ist das Licht, der Tag, die Sonne. Dank, und endlich Anbetung, mußte diesem Elemente sich zunächst zuwenden, um so mehr als sein Gegensatz, die Finsternis, die Nacht, unerfreulich, daher unfreundlich und grauenerregend erschien. Ging dem Menschen nun alles Erfreuende und Belebende vom Lichte aus, so konnte es ihm auch als der Grund des Daseins selbst gelten: es ward das Erzeugende, der Vater, der Gott; das Hervorbrechen des Tages aus der Nacht erschien ihm endlich als der Sieg des Lichtes über die Finsternis, der Wärme über die Kälte usw., und an dieser Vorstellung mag sich zunächst ein sittliches Bewußtsein des Menschen ausgebildet und zu dem Innewerden des Nützlichen und Schädlichen, des Freundlichen und Feindlichen, des Guten und Bösen gesteigert haben.

So weit ist jedenfalls dieser erste Natureindruck als gemeinschaftliche Grundlage der Religion aller Völker zu betrachten. In der Individualisierung dieser aus allgemein sinnlichen Wahrnehmungen entstandenen Begriffe ist aber die dem besonderen Charakter der Völker angemessene, allmählich immer mehr heraustretende Scheidung der Religionen zu finden. Die hierher bezügliche Stammsage der Franken hat nun den hohen eigentümlichen Vorzug, das sie, der Besonderheit des Stammes angemessen, sich fort und fort bis zum geschichtlichen Leben entwickelt hat, während wir ein ähnliches Wachsen des religiösen Mythus bis zur historisch gestalteten Stammsage nirgends bei den übrigen deutschen Stämmen wahrzunehmen vermögen: ganz in dem Verhältnis, als diese in tätiger Geschichtsentwicklung zurückblieben, blieb auch ihre Stammsage im religiösen Mythus haften (wie vorzüglich bei den Skandinaven), oder sie ging unvollständig entwickelt beim Anstoß mit lebhafteren Geschichtsvölkern in unselbständige Trümmer verloren.

Die fränkische Stammsage zeigt uns nun in ihrer fernsten Erkennbarkeit den individualisierten Licht- oder Sonnengott, wie er das Ungetüm der chaotischen Urnacht besiegt und erlegt: — dies ist die ursprüngliche Bedeutung von Siegfrieds Drachenkampf, einem Kampfe, wie ihn Apollon gegen den Drachen Python stritt. Wie nun der Tag endlich doch der Nacht wieder

erliegt, wie der Sommer endlich doch dem Winter wieder weichen muß, ist aber Siegfried endlich auch wieder erlegt worden; der Gott ward also Mensch, und als ein dahingeschiedener Mensch erfüllt er unser Gemüt mit neuer, gesteigerter Teilnahme, indem er, als ein Opfer seiner uns beseligenden Tat, namentlich auch das sittliche Motiv der Rache, d. h. das Verlangen nach Vergeltung seines Todes an seinem Mörder, somit nach Erneuerung seiner Tat, erregt. Der uralte Kampf wird daher von uns fortgesetzt, und sein wechselvoller Erfolg ist gerade derselbe, wie der beständig wiederkehrende Wechsel des Tages und der Nacht, des Sommers und des Winters, — endlich des menschlichen Geschlechtes selbst, welches von Leben zu Tod, von Sieg zu Niederlage, von Freude zu Leid sich fort und fort bewegt, und so in steter Verjüngung das ewige Wesen des Menschen und der Natur an sich und durch sich tatvoll sich zum Bewußtsein bringt. Der Inbegriff dieser ewigen Bewegung, also des Lebens, fand endlich selbst im „Wuotan" (Zeus), als dem obersten Gotte, dem Vater und Durchdringer des Alls, seinen Ausdruck, und mußte er seinem Wesen nach als höchster Gott gelten, als solcher auch die Stellung eines Vaters zu den übrigen Gottheiten einnehmen, so war er doch keinesweges wirklich ein geschichtlich älterer Gott, sondern einem neueren, erhöhteren Bewußtsein der Menschen von sich selbst entsprang erst sein Dasein; er ist somit abstrakter als der alte Naturgott, dieser dagegen körperlicher und den Menschen gleichsam persönlich angeborener.

Ist hier im allgemeinen der Weg der Entwicklung der Sage, und endlich der Geschichte, aus dem Urmythus bezeichnet worden, so kommt es nun darauf an, denjenigen wichtigen Punkt in der Gestaltung der fränkischen Stammsage zu erfassen, der diesem Geschlechte seine ganz besondere Physiognomie gegeben hat, — nämlich: den Hort.

Im religiösen Mythus der Skandinaven ist uns die Benennung: Nifelheim, d. i. Nibel-Nebelheim, zur Bezeichnung des (unterirdischen) Aufenthaltes der Nachtgeister, „Schwarzalben", im Gegensatz zu dem himmlischen Wohnorte der „Asen" und „Lichtalben" aufbewahrt worden. Diese Schwarzalben „Niflungar", Kinder der Nacht und des Todes, durchwühlen die Erde, finden ihre inneren Schätze, schmelzen und schmieden die

Erze: goldener Schmuck und scharfe Waffen sind ihr Werk. Den Namen der „Nibelungen", ihre Schätze, Waffen und Kleinode, finden wir nun in der fränkischen Stammsage wieder, und zwar mit dem Vorzuge, daß die, ursprünglich allen deutschen Stämmen gemeinschaftliche Vorstellung davon, in ihr zu sittlicher Bedeutung geschichtlich sich ausgebildet hat.

Als das Licht die Finsternis besiegte, als Siegfried den Nibelungendrachen erschlug, gewann er als gute Beute auch den vom Drachen bewachten Nibelungenhort. Der Besitz dieses Hortes, dessen er sich nun erfreut, und dessen Eigenschaften seine Macht bis in das Unermeßliche erheben, da er durch ihn den Nibelungen gebietet, ist aber auch der Grund seines Todes: denn ihn wieder zu gewinnen, strebt der Erbe des Drachen, — dieser erlegt ihn tückisch, wie die Nacht den Tag, und zieht ihn zu sich in das finstere Reich des Todes: Siegfried wird somit selbst Nibelung. Durch den Gewinn des Hortes dem Tode geweiht, strebt aber doch jedes neue Geschlecht, ihn zu erkämpfen: sein innerstes Wesen treibt es wie mit Naturnotwendigkeit dazu an, wie der Tag stets von neuem die Nacht zu besiegen hat, denn in dem Horte beruht zugleich der Inbegriff aller irdischen Macht: er ist die Erde mit all ihrer Herrlichkeit selbst, die wir beim Anbruche des Tages, beim frohen Leuchten der Sonne als unser Eigentum erkennen und genießen, nachdem die Nacht verjagt, die ihre düsteren Drachenflügel über die reichen Schätze der Welt gespenstisch grauenhaft ausgebreitet hielt.

Betrachten wir nun aber den Hort, das besondere Werk der Nibelungen, näher, so erkennen wir in ihm zunächst die metallenen Eingeweide der Erde, dann was aus ihnen bereitet wird: Waffen, Herrscherreif und die Schätze des Goldes. Die Mittel, Herrschaft zu gewinnen und sich ihrer zu versichern, sowie das Wahrzeichen der Herrschaft selbst, schloß also jener Hort in sich: der Gottheld, der ihn zuerst gewann und so selbst, teils durch seine Macht, teils durch seinen Tod, zum Nibelungen ward, hinterließ seinem Geschlecht als Erbteil den auf seine Tat begründeten Anspruch auf den Hort: den Gefallenen rächen und den Hort von Neuem zu gewinnen oder sich zu erhalten, dieser Drang macht die Seele des ganzen Geschlechtes aus; an ihm läßt es sich zu jeder Zeit in der Sage, wie namentlich auch

in der Geschichte, wieder erkennen, dieses Geschlecht der Nibelungen-Franken.

Sollte nun die Vermutung zu gewagt sein, daß schon in der Urheimat der deutschen Völker über sie alle einmal jenes wunderbare Geschlecht geherrscht, oder wenn von ihm alle übrigen deutschen Stämme ausgegangen, an ihrer Spitze es bereits über alle übrigen Völker auf jener asiatischen Gebirgsinsel einmal geboten habe, so ist doch der eine spätere Erfolg unwiderlegbar, daß es in Europa wirklich alle deutschen Stämme beherrscht und, wie wir sehen werden, an ihrer Spitze die Herrschaft über alle Völker der Welt wirklich angesprochen und angestrebt hat. Dieses tief innerlichen Dranges scheint sich dieses Königsgeschlecht zu jeder Zeit, wenn auch bald stärker bald schwächer, im Hinblick auf seine uralte Herkunft bewußt gewesen zu sein, und Karl der Große, zum wirklichen Besitze der Herrschaft über alle deutschen Völker gelangt, wußte recht wohl, was und warum er es tat, als er sorgfältig alle Lieder der Stammsage sammeln und aufschreiben ließ: durch sie wußte er den Volksglauben an die uralte Berechtigung seines Königsstammes von Neuem zu befestigen.

Die römische Kaiserwürde und die römische Stammsage.

Der bis dahin jedoch mehr roh und sinnlich befriedigte Herrschertrieb der Nibelungen sollte von Karl dem Großen aus aber endlich auch in den Drang nach idealer Befriedigung hingeleitet werden: der hierzu anregende Moment ist in der von Karl angenommenen römischen Kaiserwürde zu suchen.

Werfen wir einen prüfenden Blick auf die außerdeutsche Welt, so weit sie Karl dem Großen offen lag, so bietet sie dasselbe königslose Aussehen dar, wie die unterworfenen deutschen Stämme. Die romanischen Völker, denen Karl gebot, hatten längst durch die Römer ihre Königsgeschlechter verloren; die an sich gering geschätzten slavischen Völker, einer mehr oder minder vollständigen Germanisierung vorbehalten, gewannen für ihre ebenfalls der Ausrottung verfallenden herrschenden Geschlechter nie eine den Deutschen sie gleich berechtigende Anerkennung. Rom allein bewahrte in seiner Geschichte einen Herrscheranspruch,

und zwar den Anspruch auf Weltherrschaft; diese Weltherrschaft war im Namen eines Volkes, nicht aus der Berechtigung eines etwa uralten Königsgeschlechtes, dennoch aber in der Form der Monarchie, von Kaisern ausgeübt worden. Diese Kaiser, in letzter Zeit willkürlich bald aus diesem, bald aus jenem Stamme der wüst durcheinander gewürfelten Nationen ernannt, hatten nie ein geschlechtliches Anrecht auf die höchste Herrscherwürde der Welt zu begründen gehabt. Die tiefe Verworfenheit, Ohnmacht, und der schmachvolle Untergang dieser römischen Kaiserwirtschaft, schließlich nur noch durch die deutschen Söldnerscharen aufrecht erhalten, welche lange vor dem Erlöschen des Römerreiches dieses tatsächlich schon inne hatten, war den fränkischen Eroberern noch sehr wohl im Gedächtnis geblieben. Bei aller persönlichen Schwäche und Nichtigkeit der von den Deutschen gekannten Imperatoren, war den barbarischen Eindringlingen aber doch eine tiefe Scheu und Ehrfurcht vor jener Würde, unter deren Berechtigung diese hoch gebildete Römerwelt beherrscht wurde, selbst eingepflanzt und bis in die ferneren Zeiten haften geblieben. Hierin aber mochte sich nicht nur die Achtung vor der höheren Bildung, sondern auch eine alte Erinnerung an die erste Berührung deutscher Völker mit den Römern kundgeben, welche einst zuerst unter Julius Cäsar ihren rastlosen kriegerischen Wanderungen einen gebietenden und nachhaltigen Damm entgegensetzten.

Bereits hatten deutsche Krieger gallische und keltische Völker fast widerstandslos über die Alpen und den Rhein vor sich her gejagt; die Eroberung des ganzen Galliens stand ihnen als leichter Gewinn bevor, als plötzlich in Julius Cäsar ihnen eine bis dahin fremde, unbezwingbare Gewalt entgegentrat; sie zurückwerfend, besiegend und zum Teil unterjochend, muß dieser hoch überlegene Kriegsheld einen unauslöschlichen Eindruck auf die Deutschen hervorgebracht und unterhalten haben, und gerechtfertigt schien ihre tiefe Scheu vor ihm, als sie später erfuhren, die ganze römische Welt habe sich ihm unterworfen, sein Name „Kaiser“ sei zur Bezeichnung der höchsten irdischen Machtwürde geheiligt, er selbst aber unter die Götter, denen sein Geschlecht entsprossen, versetzt worden.

Diese göttliche Abkunft fand ihre Begründung in einer uralten römischen Stammsage, nach welcher die Römer von einem

Urgeschlechte entsprossen waren, welches einst aus Asien herkommend am Tiber und Arno sich niederlassen. Der ernste und streng bindende Kern des religiösen Heiligtumes, welches den Nachkommen dieses Geschlechtes überliefert ward, machte durch lange Zeiten unstreitig das wichtigste Erbteil des römischen Volkes aus: in ihm lag die Kraft, welche dieses lebhafte Volk band und einigte; die „Sacra" in den Händen der alten, sich urverwandten patrizischen Familien, zwangen die zusammengelaufenen Massen der Plebejer zum Gehorsam. Tiefe Scheu und Ehrfurcht vor den religiösen Heiligtümern, welche in ihrem Inhalte eine entbehrungsvolle Tätigkeit (wie der viel geprüfte Urvater sie geübt hatte) geboten, machen die ältesten, unbegreiflich wirksamen Gesetze aus, nach denen das gewaltige Volk beherrscht wurde, und der „pontifex maximus" — dieser sich stets gleiche Nachkomme Numas, des geistigen Gründers des römischen Staates, — war der eigentliche (geistliche) König der Römer. Wirkliche Könige, d. h. erbliche Inhaber der höchsten weltlichen Herrschergewalt, kennt die römische Geschichte nicht: die verjagten Tarquinier waren etruskische Eroberer; in ihrer Vertreibung haben wir weniger den politischen Akt einer Aufhebung der königlichen Gewalt, als vielmehr den nationalen der Abschüttelung eines fremden Joches durch die alten Stammgeschlechter zu erkennen.

Wie nun das von diesen uralten, mit höchster geistlicher Gewalt begabten Geschlechtern hart gebundene Volk endlich nicht mehr zu bändigen war, wie es sich durch steten Kampf und Entbehrung so unwiderstehlich gekräftigt hatte, daß es, um einer zerstörenden Entladung seiner Kraft gegen den innersten Kern des römischen Staatswesens auszuweichen, nach Außen auf die Eroberung der Welt losgelassen werden mußte, schwand während und noch mehr infolge dieser Eroberung allmählich auch das letzte Band der alten Sitte und Religion, indem diese durch materiellste Verweltlichung zu ihrem vollkommenen Gegensatze ausartete: die Beherrschung der Welt, die Knechtung der Völker, nicht mehr die Beherrschung des inneren Menschen, die Bezwingung der egoistisch tierischen Leidenschaft im Menschen, war fortan die Religion Roms. Das Pontifikat, bestand es noch als äußerliches Wahrzeichen des alten Roms, ging, bedeutungsvoll genug, als wichtigstes Attribut in die Macht des weltlichen

Imperators über, und der erste, der beide Gewalten vereinigte, war eben jener Julius Cäsar, dessen Geschlecht als das urälteste aus Asien herübergekommene, bezeichnet wurde. Troja (Ilion), so überlieferte nun die zu geschichtlichem Bewußtsein herangereifte alte Stammsage, sei jene heilige Stadt Asiens gewesen, aus welcher das julische (ilische) Geschlecht herstamme: Aeneas, der Sohn einer Göttin, habe, während der Zerstörung seiner Vaterstadt durch die vereinigten hellenischen Stämme, das in dieser Urvölkerstadt aufbewahrte höchste Heiligtum (das Paladium) nach Italien gebracht: von ihm stammen die römischen Urgeschlechter, und vor allen am unmittelbarsten das der Julier; von ihm rühre, durch den Besitz jenes Urvölkerheiligtumes, der Kern des Römertumes, ihre Religion, her.

Trojanische Abkunft der Franken.

Wie tief bedeutungsvoll muß uns nun die historisch bezeugte Tatsache erscheinen, daß die Franken, kurz nach der Gründung ihrer Herrschaft im römischen Gallien, sich für ebenfalls aus Troja Entsprossene ausgaben. Mitleidsvoll lächelt der Chronikenhistoriker über solch' abgeschmackte Erfindung, an der auch nicht ein wahres Haar sei. Wem es aber darum zu tun ist, die Taten der Menschen und Geschlechter aus ihren innersten Trieben und Anschauungen heraus zu erkennen und zu rechtfertigen, dem gilt es über alles wichtig, zu beachten, was sie von sich glaubten oder glauben machen wollten. Kein Zug kann nun von augenfälligerer geschichtlicher Bedeutung sein, als diese naive Äußerung der Franken von dem Glauben an ihre Urberechtigung zur Herrschaft beim Eintritt in die römische Welt, deren Bildung und Vorgang ihnen Ehrfurcht einflößte, und welcher dennoch zu gebieten sie stolz genug nach einem Berechtigungsgrunde griffen, den sie auf die Begriffe des klassischen Römertums unmittelbar selbst begründeten. Auch sie stammten also aus Troja, und zwar war es ihr Königsgeschlecht selbst, welches einst in Troja herrschte; denn einer ihrer alten Stammkönige, Pharamund, war kein andrer als Priamus, das Haupt der trojanischen Königsfamilie selbst, welcher nach der Zerstörung der Stadt mit einem Reste seines Volkes in ferne Gegenden

auswanderte. Beachtenswert für uns ist es zunächst, daß wir durch Benennung von Städten oder Umdeutung ihrer Namen, durch zu Eigennamen gefügte zunamen, sowie auch durch, bis in das späte Mittelalter hinauf reichende, dichterische Bearbeitungen des Trojanerkrieges und der damit zusammenhängenden Vorfälle, über die große Verbreitung und von dem nachhaltigen Eindrucke jener neuen Sage berichtet werden. Ob die Sage in jeder Beziehung aber wirklich so neu war, als es den Anschein hat, und ob ihr nicht ein Kern innewohne, der in Wahrheit viel älter als seine neue Verkleidung in das römisch-griechische Trojanergewand sei, — dies näher zu untersuchen wird gewiß der Mühe lohnen.

Die Sage von einer uralten Stadt oder Burg, welche einst die ältesten Geschlechter der Menschen bauten und mit hohen (Kyklopen-) Mauern umgaben, um in ihnen ihr Urheiligtum zu wahren, finden wir fast bei allen Völkern der Welt vor, und namentlich auch bei denen, von welchen wir vorauszusetzen haben, daß sie sich von jenem Urgebirge Asiens aus nach Westen verbreiteten. War das Urbild dieser sagenhaften Städte in der ersten Heimat der bezeichneten Völker nicht wirklich einst vorhanden gewesen? Gewiß hat es eine älteste, eine erste ummauerte Stadt gegeben, welche das älteste, ehrwürdigste Geschlecht, den Urquell alles Patriarchentumes, d. i. Vereinigung des Königtumes und Priestertumes, in sich schloß. Je weiter die Stämme von ihrer Heimat nach Westen hin sich entfernten, desto heiliger ward die Erinnerung an jene Urstadt; sie ward in ihrem Gedenken zur Götterstadt, dem Asgard der Skandinaven, dem Aasciburg der verwandten Deutschen. Auf ihrem Olympos finden wir bei den Hellenen der Götter Stätte wieder, dem Capitolium der Römer mag sie ursprünglich nicht minder vorgeschwebt haben.

Gewiß ist, daß da, wo die zu Völkern angewachsenen Stämme sich dauernd niederließen, jene Urstadt in Wahrheit nachgebildet wurde: auf sie, den neuen Stammsitz des herrschenden ältesten Königs- und Priestergeschlechtes, ward die Heiligkeit der Urstadt allmählich übergetragen, und je weiter sich auch von ihr aus die Geschlechter wieder verbreiteten und anbauten, desto erklärlicher wuchs der Ruf der Heiligkeit auch der neuen Stammstadt. Sehr natürlich entstand dann aber, bei weiterer freier Entwicklung

der neuen Zweig- und Abkömmlingsgemeinden, im wachsenden Bewußtsein der Selbständigkeit auch das Verlangen nach Unabhängigkeit, und zwar ganz in demselben Maße, als das von der neuen Stammstadt aus gebietende alte Herrschergeschlecht namentlich seine königliche Gewalt über die neuen Pflanzgemeinden oder Städte fortdauernd, und weil mit gesteigerter Schwierigkeit, so auch mit verletzenderer Willkür, geltend zu machen strebte. Die ersten Unabhängigkeitskriege der Völker waren daher sicher die der Kolonien gegen die Mutterstädte, und so hartnäckig muß sich in ihnen die Feindschaft gesteigert haben, daß nichts minderes als die Zerstörung der alten Stammstadt und die Ausrottung oder gänzliche Vertreibung des herrschberechtigten Urgeschlechtes den Haß der Epigonen zu stillen, oder ihre Besorgnis vor Unterdrückung zu zerstreuen vermochte. Alle größeren Geschichtsvölker, die nacheinander vom indischen Kaukasus bis an das mittelländische Meer auftreten, kennen eine solche heilige, der uralten Götterstadt auf Erden nachgebildete, Stadt, sowie deren Zerstörung durch die neuen Nachkömmlinge: sehr wahrscheinlich haftete sogar in ihnen die Erinnerung an einen ältesten Krieg der ältesten Geschlechter gegen das uralteste Herrschergeschlecht in jener Götterstadt der frühesten Heimat, und an die Zerstörung dieser Stadt: es mag dies der erste allgemeine Streit um den Hort der Nibelungen gewesen sein.

Nichts wissen wir von, jener Urstadt nachgebildeten, großen Mutterstädten unsrer deutschen Stämme, die diese etwa auf ihrer langen nordwestlichen Wanderung, in der sie endlich durch das deutsche Meer und die Waffen Julius Cäsars aufgehalten wurden, gegründet hätten: die Erinnerung an die älteste heimatliche Götterstadt selbst war ihnen aber verblieben, und, durch materielle Reproduktion nicht in sinnlicher Erinnerung erhalten, hatte sie in der abstrakteren Vorstellung eines Götteraufenthaltes, Asgard, fortgedauert; erst in der neuen festeren Heimat, dem heutigen Deutschland, treffen wir auf die Spur von Asenburgen.

Anders hatten sich die südwestlich vorwärts drängenden Völker entwickelt, unter denen bei den hellenischen Stämmen als letzte deutliche Erinnerung endlich der vereinigte Unabhängigkeitskampf gegen die Priamiden und die Zerstörung Trojas als der bezeichnetste Ausgangspunkt eines neuen geschichtlichen

Lebens, alles übrige Andenken fast völlig verlöscht hatte. Wie nun die Römer zu ihrer Zeit, bei genauerem Bekanntwerden mit der historischen Stammsage der Hellenen, die ihnen verbliebenen dunkeln Erinnerungen von der Herkunft ihres Urvaters aus Asien an jenen deutlich ausgeprägten Mythus des gebildeteren Volkes anzuknüpfen sich für vollkommen berechtigt hielten (um so gleichsam auch die Unterwerfung der Griechen als Vergeltung für die Zerstörung Trojas ausgeben zu dürfen), ebenso ergriffen ihn mit vielleicht nicht minderer Berechtigung auch die Franken, als sie die Sage und die auf sie begründeten Ableitungen kennen lernten. Waren die deutschen Erinnerungen undeutlicher, so waren sie aber auch noch älter, denn sie hafteten unmittelbar an der uraltesten Heimat, der Burg (Etzel- d. i. Asci-burg), in welcher der von ihrem Stammgotte gewonnene, und auf sie und ihre streitliche Tätigkeit vererbte Nibelungenhort verwahrt wurde, und von wo aus sie also einst alle verwandten Geschlechter und Völker bereits einmal beherrscht hatten. Die griechische Troja ward für sie diese Urstadt, und der aus ihr verdrängte urberechtigte König pflanzte in ihnen seine alten Königsrechte fort.

Und sollte sein Geschlecht bei dem endlichen Bekanntwerden mit der Geschichte der südwestlich gewanderten Stämme, nicht seiner wunderbaren Erhaltung als eines Wahrzeichens uralter göttlicher Bevorzugung inne werden? Alle Völker, die den Geschlechtern entsprossen waren, welche einst in der Urheimat den vatermörderischen Kampf gegen das älteste Königsgeschlecht erhoben, — die, damals siegreich, dies Geschlecht zur Wanderung nach dem rauheren, unfreundlicheren Norden gezwungen hatten, während sie den üppigen Süden zur bequemen Ausbreitung sich erschlossen hielten, — all' diese Völker trafen die Franken nun königlos. Längst erloschen und ausgerottet waren die älteren Geschlechter, in denen auch diese Stämme einst ihre Könige erkannt hatten; ein letzter griechischer Stammkönig, der makedonische Alexander — der Abkömmling des Achill, dieses Hauptkämpfers gegen Troja —, hatte das ganze südlichere Morgenland bis zur Urheimat der Völker in Mittelasien hin, wie in letzter vernichtender Fortsetzung jenes vatermörderischen Urkrieges, gleichsam entkönigt: in ihm erlosch auch sein Geschlecht, und von da ab herrschten nur unberechtigte, kriegskünstlerische

Räuber der königlichen Gewalt, die allesamt endlich unter der Wucht des julischen Roms erlagen.

Auch die römischen Imperatoren waren nach dem Aussterben des julischen Geschlechtes willkürlich erwählte, geschlechtlich jedenfalls unberechtigte Gewalthaber: ihr Reich war, ehe noch sie selbst es inne werden mochten, längst schon ein „römisches" Reich nicht mehr; denn war es von jeher nur durch Gewalt zusammengebunden, und behauptete sich diese Gewalt meist nur durch die Kriegsheere, so waren, bei der vollkommenen Entartung und Verweichlichung der romanischen Völker, diese Heere fast nur noch durch gemietete Truppen deutschen Stammes gebildet. Der, aller realen weltlichen Macht allmählich entsagende römische Geist kehrte nach langer Selbstentfremdung somit notwendig wieder zu sich, zu seinem Urwesen zurück, und produzierte so, durch Aufnahme des Christentumes, in neuer Entwicklung aus sich das Werk der römisch-katholischen Kirche: der Imperator ward ganz wieder Pontifex, Cäsar wieder Numa, in neuer besonderer Eigentümlichkeit. Zu dem pontifex maximus, dem Papste, trat nun der sich kräftig bewußte Vertreter weltlichen Urkönigtumes, Karl der Große: die nach Zerstörung jener Urheimatstadt gewaltsam zersprengten Träger des ältesten Königtumes und des ältesten Priestertumes (der trojanischen Sage gemäß: der königliche Priamos und der fromme Aeneas) fanden sich nach langer Trennung wieder, und berührten sich wie Leib und Geist des Menschentumes.

Freudig war ihre Begegnung: nichts sollte die Wiedervereinigten je trennen können; einer sollte dem andern Treue und Schutz gewähren: der Pontifex krönte den Cäsar, und predigte den Völkern Gehorsam gegen den echten König; der Kaiser setzte den Gottespriester in sein oberstes Hirtenamt ein, zu dessen Ausübung er ihn mit starkem weltlichen Arme gegen jeden Frevler zu schützen übernahm.

War nun der König tatsächlich Herr des weströmischen Reiches, und mochte der Gedanke der urköniglichen Berechtigung seines Geschlechtes ihm den Anspruch auf vollendete Weltherrschaft erwecken, so erhielt er im Kaisertume, namentlich durch den ihm übertragenen Schatz der über alle Welt zu verbreitenden christlichen Kirche, eine noch verstärkte Berechtigung zu diesem Anspruche. Für alle weitere Entwicklung dieses großartigen

Weltverhältnisses ist es aber sehr wichtig zu beachten, daß diese geistliche Berechtigung keinen an sich gänzlich neuen Anspruch im fränkischen Königsgeschlechte hervorrief, sondern einen in unklarerem Bewußtsein verhüllten, im Keime der fränkischen Stammsage aber urbegründeten, nur zur deutlicheren Ausbildung erweckte.

Realer und idealer Inhalt des Nibelungenhortes.

In Karl dem Großen gelangt der oft angezogene uralte Mythus zu seiner realsten Betätigung in einem harmonisch sich einigenden, großartigen Weltgeschichtsverhältnisse. Von da ab sollte nun ganz in dem Maße, als seine reale Verkörperung sich zersetzte und verflüchtigte, das Wachstum seines wesenhaften idealen Gehaltes sich bis dahin steigern, wo nach aller Entäußerung des Realen, die reine Idee, deutlich ausgesprochen, in die Geschichte tritt, sich endlich aus ihr zurückzieht, um, auch dem äußeren Gewande nach, völlig wieder in die Sage aufzugehen.

Während in dem Jahrhunderte nach Karl dem Großen, unter seinen immer unfähiger werdenden Nachkommen, der tatsächliche Königsbesitz und die Herrschaft über die unterworfenen Völker sich immer mehr zerstückelte und an wirklicher Macht verlor, entsprangen alle Gräueltaten der Karlingen einem, ihnen allen urgemeinschaftlichen, inneren Antriebe, dem Verlangen nach dem alleinigen Besitze des Nibelungenhortes, d. h. der Gesamtherrschaft. Von Karl dem Großen ab schien diese aber ihre erhöhte Berechtigung im Kaisertume erhalten zu müssen, und wer die Kaiserkrone gewann, dünkte sich der wahre Inhaber des Hortes zu sein, war dessen weltlicher Reichtum (an Landbesitz) auch noch so geschmälert. Das Kaisertum, und der mit ihm einzig zusammenhängende höchste Anspruch, ward somit von selbst zu einer immer idealeren Bedeutung hingeführt, und während der Zeit des gänzlichen Unterliegens des fränkischen Herrscherstammes, als der Sachse Otto in neuer Anknüpfung mit Rom das reale Kaisertum Karls des Großen wieder herzustellen schien, dünkt uns die ideale Ansicht davon jenem Stamme zu allmählich immer deutlicher aufkeimendem Bewußtsein gekommen zu sein. Die Franken, und ihr den Karlingen blutsverwandtes Herzogsgeschlecht, mögen (im Sinne der Sage verstanden) un-

gefähr so gedacht haben: „Ist uns auch der wirkliche Besitz der Länder entrissen und sind wir wieder auf uns selbst beschränkt, erlangen wir nur erst wieder die Kaiserwürde, nach der wir rastlos streben, so gewinnen wir auch wieder den uns gebührenden uralten Anspruch auf die Herrschaft der Welt, den wir dann wohl besser zu verfolgen wissen werden, als die unrechtmäßigen Aneigner des Hortes, die ihn nicht einmal zu nützen verstehen".

Wirklich trat, als der fränkische Stamm wieder zum Kaisertum gelangte, die an dieser Würde haftende Weltfrage in ein immer wichtigeres Stadium ihrer Bedeutung, und zwar durch ihre Beziehung zur Kirche.

In dem Maße, als die weltliche Macht an realem Besitze verloren und einer idealeren Ausbildung sich genähert hatte, war die ursprünglich rein ideale Kirche zu weltlichem Besitze gelangt. Jede Partei schien zu begreifen, daß das anfangs außer ihr Liegende zur vollständigen Begründung ihres Daseins in sie hinein gezogen werden müßte, und so mußte von beiden Seiten der ursprüngliche Gegensatz sich bis zu einem Kampfe um die ausschließliche Weltherrschaft steigern. Durch das, in diesem immer hartnäckiger geführten Kampfe sich ganz deutlich herausstellende, Bewußtsein beider Parteien von dem Preise, um dessen Gewinn oder Erhaltung es sich handelte, wurde endlich der Kaiser zu der Notwendigkeit gedrängt, wenn er mit seinen realen Ansprüchen bestehen wollte, auch die geistliche Weltherrschaft sich anzueignen; — der Papst hingegen mußte diese realen Ansprüche vernichten, oder sie vielmehr sich ebenfalls zueignen, wenn er das wirklich lenkende und gebietende Oberhaupt der Weltkirche bleiben oder werden wollte.

Die hieraus entspringenden Ansprüche des Pabstes begründeten sich in so weit auf die christliche Vernunft, als er dem Geiste die Macht über den Leib, folglich dem Vertreter Gottes auf Erden die Oberherrschaft über dessen Geschöpfe zusprechen zu müssen glaubte. Der Kaiser sah hiergegen ein, daß es ihm um alles darauf ankommen müsse, seine Macht und seine Ansprüche als von einer Rechtfertigung und Heiligung, endlich gar Verleihung durch den Papst, durchaus unabhängig zu begründen, und hierzu fand er in dem alten Glauben seines Stammgeschlechtes von seiner Herkunft eine ihm vollgültig dünkende Unterstützung.

Die Stammsage der Nibelungen leitete in ursprünglichster Deutung auf die Erinnerung an einen göttlichen Urvater des Geschlechtes nicht nur der Franken, sondern vielleicht aller aus der asiatischen Urheimat hervorgegangenen Völker hin. In diesem Urvater war sehr natürlich, wie wir dies als für jede Patriarchalverfassung gültig ansehen, die königliche und priesterliche Gewalt ungetrennt, als eine und dieselbe Machtausübung vereinigt gewesen. Die später eingetretene Trennung der Gewalten mußte jedenfalls als die Folge einer üblen Entzweiung des Geschlechtes gelten, oder, war die priesterliche Gewalt an alle Väter der Gemeinde verteilt worden, so mußte sie höchstens nur diesen, nicht aber einem, dem Könige entgegenstehenden obersten Priester zuerkannt werden; denn der Vollzug der priesterlichen Ansprüche, so weit er für Alle geltend einer einzigen Person zuzuweisen war, durfte immer nur dem Könige, als dem Vater des Gesamtgeschlechtes, obliegen. Das bei der Bekehrung zum Christentume jene uralten Vorstellungen durchaus nicht gänzlich aufgeopfert zu werden brauchten, bestätigt sich nicht nur tatsächlich, sondern ist auch aus dem wesentlichen Inhalte der alten Überlieferungen selbst ohne Mühe zu erklären. Der abstrakte höchste Gott der Deutschen, Wuotan, brauchte dem Gotte der Christen nicht eigentlich Platz zu machen; er konnte vielmehr gänzlich mit ihm identifiziert werden; ihm war nur der sinnliche Schmuck, mit dem ihn die verschiedenen Stämme je nach ihrer Besonderheit, Örtlichkeit und Klima umkleidet hatten, abzustreifen; die ihm zugeteilten universellen Eigenschaften entsprachen übrigens den dem Christengotte beigelegten vollkommen. Die elementaren oder lokalen Naturgötter hat das Christentum aber bis auf den heutigen Tag unter uns nicht auszurotten vermocht: jüngste Volkssagen und üppig bestehender Volksaberglaube bezeugen uns dies im neunzehnten Jahrhunderte.

Jener eine, heimische Stammgott, von dem die einzelnen Geschlechter ihr irdisches Dasein unmittelbar ableiteten, ist aber gewiß am allerwenigsten aufgegeben worden: denn an ihm fand sich mit Christus, Gottes Sohne, selbst die entscheidende Ähnlichkeit vor, daß auch er gestorben war, beklagt und gerächt wurde, — wie wir noch heute an den Juden Christus rächen. Alle Treue und Anhänglichkeit ging um so leichter auf Christus über, als man in ihm den Stammgott wieder erkannte, und war Christus,

als Gottes Sohn, der Vater (mindestens der geistige) aller Menschen, so stimmte dies nur um so erhebender und anspruchsrechtfertigender zu dem göttlichen Stammvater der Franken, die sich ja als das älteste Geschlecht dachten, von dem alle übrigen Völker ausgegangen. Gerade das Christentum vermochte also die Franken, bei ihrem unvollkommenen, sinnlichen Verständnisse desselben, in ihrem Nationalglauben, namentlich der römischen Kirche gegenüber, viel eher zu bestärken, als schwankend zu machen, und im Gegensatze zu dieser genialen Hartnäckigkeit des wibelingischen Aberglaubens sehen wir die Kirche in fast grauenerfülltem Abscheu diesen letzten, aber kernigsten Rest unmittelbaren Heidentumes in dem tief verhaßten Geschlechte, wie mit Naturinstinkt bekämpfen.

Das „gibellinische" Kaisertum und Friedrich I.

Es ist nun sehr beachtenswert, wie der Drang nach ideeller Rechtfertigung ihrer Ansprüche in den (mit dem geschichtlichen Volksmunde nun so zu nennenden) Wibelingen oder Wibelungen in dem Maße deutlicher hervortritt, als ihr Blut sich von der unmittelbaren Verwandtschaft mit dem uralten Herrschergeschlechte entfernte. War in Karl dem Großen der Trieb des Blutes noch urkräftig und entscheidend gewesen, so erkennen wir im Hohenstaufen Friedrich I. fast nur noch den Drang des idealen Triebes: er wurde endlich ganz zur Seele des kaiserlichen Individuums, das in seinem Blute und realen Besitze immer weniger Berechtigung finden mochte, und sie daher in der Idee suchen mußte.

Unter den beiden letzten Kaisern aus dem fränkischen Herzogsgeschlechte der Salier hatte der große Kampf mit der Kirche in heftig hervortretender Leidenschaftlichkeit begonnen. Heinrich V., zuvor von der Kirche gegen seinen unglücklichen Vater unterstützt, fühlte, kaum zur Kaiserwürde gelangt, alsbald in sich den verhängnisvollen Trieb, den Kampf seines Vaters gegen die Kirche zu erneuern, und, gleichsam zur notgedrungenen Abwehr ihrer Ansprüche, seine eigenen Ansprüche bis über sie hinaus zu erstrecken: nämlich er mußte begreifen, der Kaiser sei unmöglich, wenn ihm nicht die Weltherrschaft mit Einschluß der

Herrschaft über die Kirche zugesprochen würde. Charakteristisch ist es dagegen, daß der nicht wibelingische Zwischenkaiser Lothar zu der Kirche in eine unterwürfig friedvolle Stellung trat: er begriff es nicht, worauf es bei der Kaiserwürde ankam; seine Ansprüche erhoben sich nicht bis zur Weltherrschaft, — diese waren das Erbteil der Wibelungen, der urberechtigten Streiter um den Hort. Klar und deutlich, wie keiner zuvor, ergriff dagegen der große Friedrich I. den Erbgedanken im erhabensten Sinne. Alles innere und äußere Zerwürfnis der Welt galt ihm als die notwendige Folge der Unvollständigkeit und Schwäche, mit der die kaiserliche Gewalt bisher ausgeübt worden: die reale Macht, die dem Kaiser bereits arg verkümmert war, mußte durch die ideale Würde desselben vollständig ersetzt werden, und dies konnte nur geschehen, wenn ihre äußersten Ansprüche zur Geltung gebracht würden. Der ideale Riß des großen Baues, wie er vor Friedrichs energischer Seele stand, zeichnete sich (nach der uns jetzt erlaubten freieren Ausdrucksweise) ungefähr folgendermaßen. —

„Im deutschen Volke hat sich das älteste urberechtigte Königsgeschlecht der Welt erhalten: es stammt von einem Sohne Gottes her, der seinem nächsten Geschlechte selbst Siegfried, den übrigen Völkern der Erde aber Christus heißt; dieser hat für das Heil und Glück seines Geschlechtes, und der aus ihm entsprossenen Völker der Erde, die herrlichste Tat vollbracht, und um dieser Tat willen auch den Tod erlitten. Die nächsten Erben seiner Tat und der durch sie gewonnenen Macht sind die „Nibelungen", denen im Namen und zum Glücke aller Völker die Welt gehört. Die Deutschen sind das älteste Volk, ihr blutsverwandter König ist ein „Nibelung", und an ihrer Spitze hat dieser die Weltherrschaft zu behaupten. Es gibt daher kein Anrecht auf irgendwelchen Besitz oder Genuß dieser Welt, das nicht von diesem Könige herrühren, durch seine Verleihung oder Bestätigung erst geheiligt werden müßte: aller Besitz oder Genuß, den der Kaiser nicht verleiht oder bestätigt, ist an sich rechtlos und gilt als Raub, denn der Kaiser verleiht und bestätigt in Berücksichtigung des Glückes, Besitzes oder Genusses Aller, wogegen der eigenmächtige Erwerb des Einzelnen ein Raub an Allen ist. — Im deutschen Volke ordnet der Kaiser die Verleihungen oder Bestätigungen selbst an, für alle anderen

Völker sind die Könige und Fürsten die Stellvertreter des Kaisers, von welchem ursprünglich alle irdische Machtvollkommenheit ausgeht, wie von der Sonne die Planeten und deren Monde ihr Licht erhalten. — So auch trägt der Kaiser die oberpriesterliche Gewalt, die ihm ursprünglich nicht minder als die weltliche Macht gebührt, auf den Papst zu Rom über: dieser hat in seinem Namen die Gottesschau auszuüben, und den Gottesausspruch ihm zu verkündigen, damit er im Namen Gottes den himmlischen Willen auf der Erde ausführe. Der Papst ist somit der wichtigste Beamte des Kaisers, und je wichtiger sein Amt, desto strenger gebührt es dem Kaiser, darüber zu wachen, daß es vom Papste im Sinne des Kaisers, d. h. zum Heil und zum Frieden aller Völker der Erde ausgeübt werde." —

Durchaus nicht geringer darf man die Ansicht Friedrichs von seiner höchsten Würde, von seinem göttlichen Rechte anschlagen, wenn die in seinen Handlungen klar zutage tretenden Beweggründe richtig beurteilt werden sollen.

Zunächst sehen wir ihn den Boden seiner realen Macht in der Weise befestigen, daß er die störenden Territorialstreitigkeiten in Deutschland im Sinne der Versöhnung mit den, ihm selbst blutsverwandt gewordenen Welfen beruhigte, und die Fürsten der angrenzenden Völker, namentlich der Dänen, Polen und Ungarn, ihre Länder als Lehen von ihm zu empfangen nötigte. So gestärkt zog er nach Italien, und entwickelte im ronkalischen Reichstage als Richter über die Lombarden vor aller Welt zum ersten Male grundsätzliche Ansprüche für die kaiserliche Gewalt, in denen wir, unbeschadet des Einflusses römisch imperatorischer Herrschaftsprinzipien, die geradesten Folgerungen aus der oben bezeichneten Ansicht von seiner Würde zu erkennen haben: darnach erstreckte sich sein kaiserliches Recht bis auf die Verleihung des Wassers und der Luft.

Nicht minder traten, nach anfänglicher Zurückhaltung, endlich auch seine kühnsten Ansprüche gegen und über die Kirche hervor. Eine zwiespältige Papstwahl gab ihm den Anlaß, sein höchstes Recht in dem Sinne auszuüben, daß er, mit strenger Beobachtung ihm würdig dünkender priesterlicher Formen, die Papstwahl untersuchen, den unentschuldigt nicht erscheinenden Doppelpapst absetzen ließ,, und den gerechtfertigten Gegner desselben in sein Amt einführte.

Jeder Zug Friedrichs, jede Unternehmung, jede von ihm ausgehende Entscheidung zeugt fortan auf das Unwidersprechlichste von der energischen Konsequenz, mit der er sein erkanntes hohes Ideal rastlos zu verwirklichen strebte. Die nie wankende Festigkeit, mit der er dem nicht minder ausdauernden Papste Alexander III. sich entgegenstellte, die fast übermenschliche Strenge des seiner Natur nach keineswegs grausam gearteten Kaisers, mit der er das gleich energische Mailand zum Untergange verurteilte, sind verkörperte Momente der ihn leitenden gewaltigen Idee.

Dem himmelstürmenden Weltkönige standen aber zwei mächtige Feinde gegenüber; der eine im Ausgangspunkte seiner realen Macht, im deutschen Länderbesitze, — der zweite am Endpunkte seines idealen Strebens, die, namentlich im romanischen Volksbewußtsein fußende, katholische Kirche. Beide Feinde verbanden sich mit einem dritten, dem der Kaiser sein Bewußtsein von sich gewissermaßen erst geschaffen hatte: das Freiheitsgefühl der lombardischen Gemeinden.

Begründete sich der älteste Widerstand der deutschen Stämme auf den Drang nach Befreiung von den fränkischen Herrschern, so war dieser Trieb allmählich von den zertrümmerten Stammgenossenschaften in die Herren übergegangen, welche sich diese Trümmer zu eigen gemacht hatten: nahm nun das Streben dieser Fürsten auch die üble Eigenschaft selbstsüchtigen Herrschaftsgelüstes an, so mochte das Verlangen nach unabhängiger Befriedigung desselben ihnen allerdings auch als Ringen nach Freiheit gelten, wenn gleich es uns als unedlerer Art erscheinen muß. Der Freiheitstrieb der Kirche war ungleich idealer, universeller: er konnte in christlicher Auffassung als das Ringen des Geistes nach Befreiung aus den Banden der sinnlich rohen Welt gelten, und unzweifelhaft galt er den bedeutendsten Oberhäuptern der Kirche als solches; zu tief hatte sie sich aber bereits in materielle Beteiligung an weltlichem Machtgenusse notgedrungener Weise einlassen müssen, und namentlich konnte ihr endlicher Sieg daher doch nur mit der Verderbnis ihrer eigenen, innersten Seele erfochten werden.

Am reinsten erscheint uns dagegen der Geist der Freiheit in den lombardischen Stadtgemeinden, und zwar gerade (leider fast einzig!) in ihren entscheidenden Kämpfen gegen Friedrich.

Diese Kämpfe sind insofern das merkwürdigste Ergebnis der vorliegenden wichtigen Geschichtsperiode, als in ihnen zum ersten Male in der Weltgeschichte der in der bürgschaftlichen Gemeinde sich verkörpernde Geist urmenschlicher Freiheit zu einem Kampfe auf Leben und Tod gegen eine herkömmlich bestehende, alles umfassende Herrschergewalt sich anläßt. Der Kampf Athens gegen die Perser war die patriotische Abwehr eines ungeheuren monarchischen Raubzuges: alle dieser ähnliche ruhmwürdige Taten einzelner Stadtgemeinden, wie sie bis zur Lombardenzeit vorgekommen waren, trugen denselben Charakter der Verteidigung alter, geschlechtlich-nationaler Unabhängigkeit gegen fremde Eroberer. Diese altherkömmliche Freiheit, die an der Wurzel einer bis dahin ungetrübten Nationalität haftet, war aber bei den lombardischen Gemeinden keineswegs vorhanden: die Geschichte hat die aus allen Nationen zusammengesetzte, alles alten Herkommens entäußerte Bevölkerung dieser Städte als Beute jedes Eroberers schmachvoll erliegen sehen; in vollster Ohnmacht ein Jahrtausend hindurch, lebte in diesen Städten keine Nation, d. h. kein seines ältesten Ursprunges sich irgend wie bewußtes Geschlecht, mehr: in ihnen wohnten nur Menschen, die das Bedürfnis des Lebens und die Versicherung ungestörter Tätigkeit durch gegenseitigen Schutz zu allmählich immer deutlicherer Entwicklung des Prinzips der Gesellschaft und seiner Verwirklichung durch die Gemeinde hinführte.

Dieses neue Prinzip, aller geschlechtlichen Überlieferung und Historie bar, rein aus sich und für sich selber bestehend, verdankt in der Geschichte seinen Ursprung der Bevölkerung der lombardischen Städte, die an ihm, so unvollständig sie es auch zu verstehen und zu einem wirklich dauernd beglückenden Zustande durchzuführen vermochte, sich aus tiefster Schwäche zur Betätigung höchster Kraft entwickelte; — und soll sein Eintritt in die Geschichte als der Funke gelten, der aus dem Steine springt, so ist Friedrich der Stahl, der ihn aus dem Steine schlug.

Friedrich, der Vertreter des letzten geschlechtlichen Urvölkerkönigtumes, entschlug im mächtigsten Walten seiner unablenkbaren Naturbestimmung dem Steine der Menschheit den Funken, vor dessen Glanze er erbleichen sollte. Der Papst schleuderte seinen Bann, der Welfe Heinrich verließ seinen König in der höchsten Not, — das Schwert der lombardischen Ge-

meindebrüder aber schlug den kaiserlichen Kriegshelden mit der furchtbaren Niederlage bei Lignano.

Aufgehen des idealen Inhaltes des Hortes in den „heiligen Gral".

Der Weltbeherrscher erkannte, woher ihm die tiefste Wunde geschlagen worden war, und wer es sei, der seinem Weltplane das entscheidende: Halt! zurief. Es war der Geist des freien, vom persönlich-geschlechtlichen Naturboden abgelösten Menschentumes, der ihm in diesem Lombardenbunde entgegengetreten war. Schnell beseitigte er die beiden älteren Feinde: dem Oberpriester reichte er die Hand, — vernichtend stürzte er sich auf den selbstsüchtigen Welfen, und so von Neuem auf der Spitze der Kraft und unbestrittenen Macht angelangt, — sprach er die Lombarden frei, und schloß mit ihnen einen dauernden Frieden.

In Mainz versammelte er sein ganzes Reich um sich; alle seine Lehensträger vom ersten bis zum letzten wollte er begrüßen: alle Geistlichen und Laien umstanden ihn, und es schickten ihm von allen Ländern die Könige ihre Gesandten mit reichen Geschenken zur Huldigung seiner kaiserlichen Macht. Palästina aber sandte ihm den Hilferuf zur Rettung des heiligen Grabes zu. — Nach Morgen hin wandte Friedrich seinen Blick: mächtig zog es ihn nach Asien, nach der Urheimat der Völker, nach der Stätte, wo Gott den Vater der Menschen erzeugte. Wundervolle Sagen vernahm er von einem herrlichen Lande tief in Asien, im fernsten Indien, — von einem urgöttlichen Priesterkönige der dort über ein reines glückliches Volk herrsche, unsterblich durch die Pflege eines wundertätigen Heiligtumes, von der Sage „der heilige Gral" benannt. — Sollte er dort die verlorene Gottesschau wiederfinden, die herrschsüchtige Priester jetzt in Rom nach Gutdünken deuteten? —

Der alte Held machte sich auf; mit herrlichem Kriegsgefolge zog er durch Griechenland: er konnte es erobern, — was lag ihm daran? — ihn zog es unwiderstehlich nach dem fernen Asien. Dort brach er in stürmischer Schlacht die Macht der Sarazenen, unbestritten lag ihm das gelobte Land offen; ein Fluß war zu

überschreiten; nicht mochte er warten, bis die bequeme Brücke geschlagen, ungeduldig drängte er nach Osten, — zu Roß sprang er in den Fluß: keiner sah ihn lebend wieder. —

Seitdem ging die Sage: wohl sei einst der Hüter des Grales mit dem Heiligtume in das Abendland gezogen gewesen; große Wunder habe er hier verrichtet: in den Niederlanden, dem alten Sitze der Nibelungen, sei einst ein Ritter des Grales erschienen, dann aber wieder verschwunden, da man verbotenerweise nach ihm geforscht; — jetzt sei der Gral von seinem alten Hüter wieder in das ferne Morgenland zurückgeleitet worden; — in einer Burg auf hohem Gebirge in Indien werde er nun wieder verwahrt.

In Wahrheit tritt die Sage vom heiligen Gral bedeutungsvoll genug von da an in die Welt, als das Kaisertum seine idealere Richtung gewann, somit der Hort der Nibelungen an realem Werte immer mehr verlor, um einem geistigeren Gehalte Raum zu geben. Das geistige Aufgehen des Horts in den Gral ward im deutschen Bewußtsein vollbracht, und der Gral, wenigstens in der Deutung, die ihm von deutschen Dichtern zu Teil ward, muß als der ideelle Vertreter und Nachfolger des Nibelungenhortes gelten; auch er stammte aus Asien, aus der Urheimat der Menschen; Gott hatte ihn den Menschen als Inbegriff alles Heiligen zugeführt.

Vor allem wichtig ist es, daß sein Hüter Priester und König zugleich war, also ein Oberhaupt aller geistlichen Ritterschaft, wie sie sich vom zwölften Jahrhundert vom Orient her ausgebildet hat. Dieses Oberhaupt war nun in Wahrheit niemand anderes als der Kaiser, von dem alles Rittertum ausging, und in diesem Verhältnisse schien die reale und ideale oberste Weltherrlichkeit, die Vereinigung des höchsten Königtumes und Priestertumes, im Kaiser vollständig erreicht.

Das Streben nach dem Grale vertritt nun das Ringen nach dem Nibelungenhorte, und wie die abendländische Welt, in ihrem Inneren unbefriedigt, endlich über Rom und den Papst hinausging, um die ächte Stätte des Heiles in Jerusalem am Grabe des Erlösers zu finden, — wie sie selbst von da unbefriedigt den geistig-sinnlichen Sehnsuchtsblick noch weiter nach Osten hineinwarf, um das Urheiligtum der Menschheit zu finden, — so war der Gral aus dem unzüchtigen Abendlande

in das reine, keusche Geburtsland der Völker unnahbar zurückgewichen. —

Sehen wir nun überblicklich die uralte Nibelungensage wie einen geistigen Keim aus der ersten Naturanschauung eines ältesten Geschlechtes entwachsen, sehen wir, namentlich in der geschichtlichen Entwicklung der Sage, diesen Keim als kräftige Pflanze in immer realerem Boden gedeihen, so daß sie in Karl dem Großen ihre stämmigen Fasern tief in die wirkliche Erde zu treiben scheint, so sehen wir endlich im wibelingischen Kaisertume Friedrichs I. diese Pflanze ihre schöne Blume dem Lichte erschließen: mit ihm welkte die Blume; in seinem Enkel Friedrich II., dem geistreichsten aller Kaiser, verbreitete sich der wundervolle Duft der sterbenden wie ein wonniger Märchenrausch durch alle Welt im Abend- und Morgenlande, bis mit dem Enkel auch dieses letzten Kaisers, dem jugendlichen Konrad, der entlaubte, abgewelkte Stamm der Pflanze mit allen ihren Wurzeln und Fasern dem Boden entrissen und vertilgt wurde.

Historischer Niederschlag des realen Inhaltes des Hortes im „tatsächlichen Besitz".

Ein Todesschrei des Entsetzens ging durch alle Völker, als Konrads Haupt in Neapel unter den Streichen dieses Karls von Anjou fiel, der in allen seinen Zügen wohlgetroffen als das Urbild alles nachwibelingischen Königtumes gelten kann. Er stammte aus dem ältesten der neuen Königsgeschlechter: die Capetinger waren in Frankreich bereits seit lange dem letzten französischen Karlinger gefolgt. Hugo Capets Abkunft war wohl bekannt; jeder wußte, was sein Geschlecht vordem gewesen, und wie er zur Königskrone gelangt war: Klugheit, Politik, und wo es galt, Gewalt, halfen ihm und seinen Nachkommen, und ersetzten ihnen die Berechtigung, die im Glauben des Volkes ihnen abging. Diese Capetinger, in allen ihren späteren Zweigen, wurden das Vorbild des modernen König- und Fürstentumes: in einem Glauben an seine urgeschlechtliche Herkunft konnte es keine Begründung für seine Ansprüche suchen; von jedem Fürsten wußte die Mit- und Nachwelt, durch welche bloße Verleihung, um welchen Kaufpreis, oder durch welche Gewalt-

tat er zur Macht gelangt, durch welche Kunst, oder durch welche Mittel, er sich in ihr zu erhalten streben mußte.

Mit dem Untergange der Wibelungen war die Menschheit von der letzten Faser losgerissen worden, mit der sie gewissermaßen an ihrer geschlechtlich-natürlichen Herkunft gehangen hatte. Der Hort der Nibelungen hatte sich in das Reich der Dichtung und der Idee verflüchtigt; nur ein erdiger Niederschlag war als Bodensatz von ihm zurückgeblieben: der reale Besitz.

Im Nibelungenmythus konnten wir eine ungemein scharf gezeichnete Ansicht aller der menschlichen Geschlechter, welche ihn erfunden, entwickelt und betätigt hatten, von dem Wesen des Besitzes, des Eigentumes erkennen. Mochte in der ältesten religiösen Vorstellung der Hort als die durch das Tageslicht allen erschlossene Herrlichkeit der Erde erscheinen, so sehen wir ihn später in verdichteter Gestaltung als die machtgebende Beute des Helden, der ihn als Lohn der kühnsten und erstaunlichsten Tat einem überwundenen grauenhaften Gegner abgewann. Dieser Hort, dieser machtgebende Besitz wird nun von an wohl als mit erblichem Anrechte von den Nachkommen jenes göttlichen Helden begehrt, aber über alles charakteristisch ist es, daß er nie in träger Ruhe, durch bloßen Vertrag, sondern nur durch eine ähnliche Tat, wie die des ersten Gewinners es war, von neuem errungen wird. Diese um des Erbes willen stets zu erneuernde Tat hat aber namentlich die moralische Bedeutung der Blutrache, der Vergeltung eines Verwandtenmordes in sich: wir sehen also das Blut, die Leidenschaft, die Liebe, den Haß, kurz — sinnlich und geistig — rein menschliche Bestimmungen und Beweggründe bei dem Erwerbe des Hortes tätig, den Menschen, den rastlosen und leidenden, den durch seine Tat, seinen Sieg, vor allem auch — seinen Besitz dem von ihm gewußten Tode geweihten, an der Spitze aller Vorstellungen von dem Urverhältnisse des Eigentumserwerbes. — Diesen Anschauungen, nach denen vor allem der Mensch geadelt und als der Ausgangspunkt aller Macht gedacht wurde, entsprach vollkommen die Art und Weise, wie im wirklichen Leben über den Besitz verfügt wurde. Galt im frühesten Altertume gewiß der allernatürlichste und einfachste Grundsatz, daß das Maß des Besitzes oder Genußrechtes sich nach dem Bedürfnisse des Menschen zu richten habe, so trat bei Eroberungsvölkern und bei vorhandener Überfülle

nicht weniger naturgemäß die Kraft und Tatenkühnheit der ruhmvollsten Streiter als maßgebendes Subjekt zu dem Objekt reicheren und genußbringenderen Erwerbes. In der geschichtlichen Einrichtung des Lehenwesens ersehen wir, so lange es seine ursprüngliche Reinheit bewahrte, diesen heroisch menschlichen Grundsatz noch deutlich ausgesprochen: die Verleihung eines Genusses galt für diesen einen, gegenwärtigen Menschen, der auf Grund irgend einer Tat, irgend eines wichtigen Dienstes, Ansprüche zu erheben hatte. Von dem Augenblicke an, wo ein Lehen erblich wurde, verlor der Mensch, seine persönliche Tüchtigkeit, sein Handeln und Tun — an Wert, und dieser ging von ihm auf den Besitz über: der erblich gewordene Besitz, nicht die Tugend der Person, gab nun den Erbfolgern ihre Bedeutung, und die hierauf sich gründende immer tiefere Entwertung des Menschen, gegen die immer steigende Hochschätzung des Besitzes, verkörperte sich endlich in den widermenschlichsten Einrichtungen, wie denen des Majorates, aus welchen wunderbar verkehrtes Weise der spätere Adelige allen Dünkel und Hochmut sog, ohne zu bedenken, wie gerade dadurch, daß er seinen Wert von einem starr gewordenen Familienbesitze einzig herleitete, er den wirklichen menschlichen Adel offenbar verleugne und von sich weise.

Dieser erblich gewordene Besitz, dann überhaupt aber der Besitz, der tatsächliche Besitz — war nach dem Falle der heldenhaft menschlichen Wibelungen nun die Berechtigung für alles Bestehende und zu Gewinnende; der Besitz gab nun dem Menschen das Recht, das bisher der Mensch von sich aus auf den Besitz übertragen. Dieser Bodensatz des verflüchtigten Nibelungenhortes war es denn auch, den die nüchternen deutschen Herren sich gewahrt hatten: mochte der Kaiser sich auf die höchste Spitze der Idee schwingen, was da unten am Boden haftete, die Herzogtümer, Pfalzen, Marken und Grafschaften, alle vom Kaiser verliehenen Ämter und Würden, verdichteten sich in den Händen der durchaus unidealisch gesinnten Lehnsträger zum Besitz, zum Eigentum. Der Besitz war also nun das Recht, und aufrecht erhalten ward dieses dadurch, daß fortan nach immer ausgebildeterem Systeme alles Bestehende und Gültige nur von jenem hergeleitet wurde. Wer sich am Besitze beteiligt hatte, und wer sich ihn zu erwerben wußte, galt, aber erst von da

ab, als die natürliche Stütze der öffentlichen Macht. Diese mußte aber auch geheiligt werden: was die herrlichsten Kaiser mit gutem Treu und Glauben als ideale Berechtigung für ihren Weltherrscherdrang in Anspruch genommen hatten, wandten diese praktischen Herren nun auch auf ihren Besitz an; die alte, urgöttliche Berechtigung sprach jeder ehemalige kaiserliche Beamte für sich an; der Gottesausspruch ward aus Justinians römischem Rechte erklärt und zum verdutzten Staunen der, dem Besitze leibeigen gewordenen Menschheit, in lateinische Gerichtsbücher gefaßt. Die herkömmlich immer noch bestellten Kaiser, deren Würde man sogleich nach dem Untergange der Wibelungen bereits an den meist zahlenden ersten besten Geldbesitzer verschachert hatte, wußten nach ihrer Erwählung nichts eifriger zu tun, als sich einen ansehnlichen Hausbesitz „von Gottes Gnaden" zu „erwerben", wie man von nun an dieses gewaltsame Aneignen oder Abfeilschen der Länder nannte: die Weltherrschaft überließ man, verständiger geworden, getrost dem lieben Gott, der sich gegen die wirklich herrschende, eigennützigste und verworfenste Gemeinheit der Söhne des heiligen römischen Reiches bei weitem humaner und nachsichtiger benahm, als die alten heidnischen Nibelungenrecken, die sie bei vorkommenden Unverschämtheiten mitunter ganz kurz und bündig von Hof und Lehen gejagt hatten. —

Das „arme Volk" sang, las und druckte mit der Zeit nun die Nibelungenlieder, sein einziges ihm verbliebenes Erbteil vom Horte: nie hörte der Glaube an diesen auf; nur wußte man, daß er nicht mehr in der Welt sei, — denn in einen alten Götterberg war er wieder versenkt, in einen Berg wie der, aus dem ihn Siegfried einst den Nibelungen abgewonnen. Aber in den Berg hatte ihn der große Kaiser selbst zurückgeführt, um ihn für bessere Zeiten zu bewahren. Dort, im Kyffhäuser, sitzt er nun, der alte „Rotbart" Friedrich; um ihn die Schätze der Nibelungen, zur Seite ihm das scharfe Schwert, das einst den grimmigen Drachen erschlug.

Der Nibelungen-Mythus.

Als Entwurf zu einem Drama.

(1848.)

Dem Schoße der Nacht und des Todes entkeimte ein Geschlecht, welches in Nibelheim (Nebelheim), d. i. in unterirdischen düsteren Klüften und Höhlen wohnt: sie heißen **Nibelungen**; in unsteter, rastloser Regsamkeit durchwühlen sie (gleich Würmern im toten Körper) die Eingeweide der Erde: sie glühen, läutern und schmieden die harten Metalle. Des klaren edlen Rheingoldes bemächtigte sich **Alberich**, entführte es den Tiefen der Wässer und schmiedete daraus mit großer listiger Kunst einen Ring, der ihm die oberste Gewalt über sein ganzes Geschlecht, die Nibelungen, verschaffte: so wurde er ihr Herr, zwang sie, für ihn fortan allein zu arbeiten, und sammelte den unermeßlichen **Nibelungenhort**, dessen wichtigstes Kleinod der Tarnhelm, durch den jede Gestalt angenommen werden konnte, und den zu schmieden Alberich seinen eigenen Bruder, Reigin (Mime-Eugel), gezwungen hatte. So ausgerüstet strebte Alberich nach der Herrschaft über die Welt und alles in ihr Enthaltene.

Das Geschlecht der **Riesen**, der trotzigen, gewaltigen, urgeschaffenen, wird in seinem wilden Behagen gestört: ihre ungeheure Kraft, ihr schlichter Mutterwitz reicht gegen Alberichs herrschsüchtige Verschlagenheit nicht mehr aus: sie sehen mit Sorge die Nibelungen wunderbare Waffen schmieden, die in den Händen menschlicher Helden einst den Riesen den Untergang

bereiten sollen. — Diesen Zwiespalt benutzte das zur Allherrschaft erwachsende Geschlecht der Götter. Wotan verträgt mit den Riesen, den Göttern die Burg zu bauen, von der aus sie sicher die Welt zu ordnen und zu beherrschen vermögen; nach vollendetem Bau fordern die Riesen als Lohn den Nibelungenhort. Der höchsten Klugheit der Götter gelingt es, Alberich zu fangen; er muß ihnen sein Leben mit dem Horte lösen; den einzigen Ring will er behalten: — die Götter, wohl wissend, daß in ihm das Geheimnis der Macht Alberichs beruhe, entreißen ihm auch den Ring: da verflucht er ihn; er soll das Verderben Aller sein, die ihn besitzen. Wotan stellt den Hort den Riesen zu, den Ring will er behalten, damit seine Allherrschaft zu sichern: die Riesen ertrotzen ihn, und Wotan weicht auf den Rat der drei Schicksalsfrauen (Nornen), die ihn vor dem Untergange der Götter selbst warnen.

Nun lassen die Riesen den Hort und den Ring auf der Gnita- (Neid-) Heide von einem ungeheuren Wurme hüten. Durch den Ring bleiben die Nibelungen mit Alberich zugleich in Knechtschaft. Aber die Riesen verstehen nicht, ihre Macht zu nützen; ihrem plumpen Sinne genügt es, die Nibelungen gebunden zu haben. So liegt der Wurm seit uralten Zeiten in träger Furchtbarkeit über dem Hort: vor dem Glanz des neuen Göttergeschlechtes verbleicht und erstarrt machtlos das Riesengeschlecht, elend und tückisch schmachten die Nibelungen in fruchtloser Regsamkeit fort. Alberich brütet ohne Rast über die Wiedererlangung des Ringes.

In hoher Tätigkeit ordneten nun die Götter die Welt, banden die Elemente durch weise Gesetze, und widmeten sich der sorgsamsten Pflege des Menschengeschlechts. Ihre Kraft steht über allem. Doch der Friede, durch den sie zur Herrschaft gelangten, gründet sich nicht auf Versöhnung: er ist durch Gewalt und List vollbracht. Die Absicht ihrer höheren Weltordnung ist sittliches Bewußtsein: das Unrecht, das sie verfolgen, haftet aber an ihnen selber. Aus den Tiefen Nibelheims grollt ihnen das Bewußtsein ihrer Schuld entgegen: denn die Knechtschaft der Nibelungen ist nicht zerbrochen; die Herrschaft ist nur Alberich geraubt, und zwar nicht für einen höheren Zweck, sondern unter dem Bauche des müßigen Wurmes liegt nutzlos die Seele, die Freiheit der Nibelungen begraben: Alberich hat somit in seinen

Vorwürfen gegen die Götter recht. Wotan selbst kann aber das Unrecht nicht tilgen, ohne ein neues Unrecht zu begehen: nur ein, von den Göttern selbst unabhängiger, freier Wille, der alle Schuld auf sich selbst zu laden und zu büßen imstande ist, kann den Zauber lösen, und in dem Menschen ersehen die Götter die Fähigkeit zu solchem freien Willen. In den Menschen suchen sie also ihre Göttlichkeit überzutragen, um seine Kraft so hoch zu heben, daß er, zum Bewußtsein dieser Kraft gelangend, des göttlichen Schutzes selbst sich entschlägt, um nach eigenem freien Willen zu tun, was sein Sinn ihm eingibt. Zu dieser hohen Bestimmung, Tilger ihrer eigenen Schuld zu sein, erziehen nun die Götter den Menschen, und ihre Absicht würde erreicht sein, wenn sie in dieser Menschenschöpfung sich selbst vernichteten, nämlich in der Freiheit des menschlichen Bewußtseins ihres unmittelbaren Einflusses sich selbst begeben müßten. Mächtige menschliche Geschlechter, von göttlichem Samen befruchtet, blühen nun bereits: in Streit und Kampf stählen sie ihre Kraft; Wotans Wunschmädchen schirmen sie als Schildjungfrauen, als Walküren geleiten sie die im Kampf Gefallenen nach Walhalla, wo die Helden in Wotans Genossenschaft ein herrliches Leben unter Kampfspielen fortsetzen. Immer ist aber der rechte Held noch nicht geboren, in dem die selbständige Kraft zum vollen Bewußtsein gelangen soll, so daß er fähig sei, aus freiem Willen die Todesbüßung vor den Augen, seine kühnste Tat sein eigen zu nennen. Im Geschlecht der Wälsungen soll endlich dieser Held geboren werden: eine unfruchtbar gebliebene Ehe dieses Geschlechtes befruchtete Wotan durch einen Apfel Holdas, den er das Ehepaar genießen ließ: ein Zwillingspaar, Siegmund und Sieglinde (Bruder und Schwester) entspringen der Ehe. Siegmund nimmt ein Weib, Sieglinde vermählt sich einem Manne (Hunding); ihre beiden Ehe bleiben aber unfruchtbar: um einen echten Wälsung zu erzeugen, begatten sich nun Bruder und Schwester selbst. Hunding, Sieglindes Gemahl, erfährt das Verbrechen, verstößt sein Weib und überfällt Siegmund mit Streit. Brünnhild, die Walküre, schützt Siegmund gegen Wotans Geheiß, welcher dem Verbrechen zur Sühne ihm den Untergang beschieden hat; schon zückt unter Brünnhilds Schild Siegmund zu dem tödlichen Streiche auf Hunding das Schwert, welches Wotan ihm einst selbst geschenkt, als der Gott den

Streich mit seinem Speer auffängt, woran das Schwert in zwei Stücken zerbricht. Siegmund fällt. Brünnhild wird von Wotan für ihren Ungehorsam gestraft: er verstößt sie aus der Schar der Walküren und bannt sie auf einen Felsen, wo sie, die göttliche Jungfrau, dem Manne vermählt werden soll, der dort sie findet und aus dem Schlafe erweckt, in den Wotan sie versenkt; sie erfleht sich als Gnade, Wotan möge den Felsen mit Schrecken des Feuers umgeben, damit sie sicher sei, daß sie nur der kühnste Held gewinnen können würde. — Die verstoßene Sieglinde gebiert in der Wildnis nach langer Schwangerschaft Siegfried (der durch Sieg Friede bringen soll): Reigin (Mime), Alberichs Bruder, ist, als Sieglinde in den Wehen schrie, aus Klüften zu ihr getreten, und hat ihr geholfen: nach der Geburt stirbt sie, nachdem sie Reigin ihr Schicksal gemeldet, und den Knaben diesem übergeben hat. Reigin erzieht Siegfried, lehrt ihn schmieden, meldet ihm den Tod seines Vaters, und verschafft ihm die beiden Stücken von dessen zerschlagenem Schwerte, aus welchem Siegfried unter Mimes Anleitung das Schwert (Balmung) schmiedet. Nun reizt Mime den Jüngling zur Erlegung des Wurmes, wodurch er sich ihm dankbar erzeigen soll. Siegfried begehrt zuvor den Mord seines Vaters zu rächen: er zieht aus, überfällt und tötet Hunding: hiernach erst erfüllt er Mimes Wunsch, bekämpft und erschlägt den Riesenwurm. Als er seine vom Blute des Wurmes erhitzten Finger zur Kühlung in den Mund führt, kostet er unwillkürlich von dem Blute und versteht dadurch plötzlich die Sprache der Waldvögel, welche um ihn herum singen. Sie preisen Siegfrieds ungeheure Tat, verweisen ihn auf den Nibelungenhort in des Wurmes Höhle und warnen ihn vor Mime, der ihn nur verwendet habe, um zu dem Horte zu gelangen, und der nun nach seinem Leben trachte, um den Hort für sich allein zu behalten. Siegfried erschlägt hierauf Mime, und nimmt von dem Horte den Ring und die Tarnkappe: er vernimmt die Vögel wieder, welche ihm raten, das herrlichste Weib, Brünnhild, zu gewinnen. Siegfried zieht nun aus, erreicht die Felsenburg Brünnhildes, dringt durch das umlodernde Feuer, erweckt Brünnhild; sie erkennt freudig Siegfried, den herrlichsten Helden vom Wälsungenstamme, und ergibt sich ihm: er vermählt sich ihr durch den Ring Alberichs, den er an ihren Finger steckt. Als es ihn forttreibt, zu neuen Taten auszu-

ziehen, teilt sie ihm ihr geheimes Wissen in hohen Lehren mit, warnt ihn vor den Gefahren des Truges und der Untreue: sie schwören sich Eide und Siegfried zieht fort.

Ein zweiter, auch von Göttern entsprossener Heldenstamm ist der der Gibichungen am Rhein: dort blühen jetzt Gunther und Gudrun, seine Schwester. Gunthers Mutter, Grimhild, ward einst von Alberich überwältigt, und sie gebar von ihm einen unehelichen Sohn, Hagen. Wie die Wünsche und Hoffnungen der Götter auf Siegfried beruhen, setzt Alberich seine Hoffnung der Wiedergewinnung des Ringes auf den von ihm erzeugten Helden Hagen. Hagen ist bleichfarbig, ernst und düster; frühzeitig sind seine Züge verhärtet; er erscheint älter, als er ist. Alberich hat ihm in seiner Kindheit bereits geheimes Wissen und Kenntnis des väterlichen Schicksales beigebracht, und ihn gereizt, nach dem Ringe zu streben: er ist stark und gewaltig; dennoch erschien er Alberich nicht mächtig genug, den Riesenwurm zu töten. Da Alberich machtlos geworden, konnte er seinem Bruder Mime nicht wehren, als dieser durch Siegfried den Hort zu erlangen suchte: Hagen soll nun aber Siegfrieds Verderben herbeiführen, um diesem in seinem Untergange den Ring abzugewinnen. Gegen Gunther und Gudrun ist Hagen verschlossen, — sie fürchten ihn, aber schätzen seine Klugheit und Erfahrung: das Geheimnis einer wunderbaren Herkunft Hagens, und daß er nicht sein echter Bruder, ist Gunther bekannt: er schilt ihn einmal einen Albensohn.

Gunther ist von Hagen darüber belehrt, daß Brünnhild das begehrenswerteste Weib sei, und zu dem Verlangen nach ihrem Besitze von ihm angereizt, als Siegfried zu den Gibichungen an den Rhein kommt. Gudrun, durch das Lob, welches Hagen Siegfried spendet, in Liebe zu diesem entbrannt, reicht auf Hagens Rat Siegfried zum Willkommen einen Trank, durch Hagens Kunst bereitet und von der Wirksamkeit, daß er Siegfried seiner Erlebnisse mit Brünnhild und seiner Vermählung mit ihr vergessen macht. Siegfried begehrt Gudrun zum Weibe: Gunther sagt sie ihm zu, unter der Bedingung, daß er ihm zu Brünnhild verhelfe. Siegfried geht darauf ein: sie schließen Blutbrüderschaft und schwören sich Eide, von denen Hagen sich ausschließt. — Siegfried und Gunther begeben sich auf die Fahrt und gelangen zu Brünnhilds Felsenburg: Gunther

bleibt im Schiffe zurück; Siegfried benutzt zum ersten und einzigen Male seine Macht als Herr der Nibelungen, indem er den Tarnhelm aufsetzt, und durch ihn sich Gunthers Gestalt und Aussehen verschafft; so dringt er durch die Flammen zu Brünnhild. Diese, durch Siegfried bereits des Magdtumes beraubt, hat auch ihre übermenschliche Kraft eingebüßt, alles Wissen hat sie an Siegfried — der es nicht nützt — vergeben —; sie ist ohnmächtig wie ein gewöhnliches Weib, und vermag dem neuen, kühnen Werber nur fruchtlosen Widerstand zu bieten; er entreißt ihr den Ring — durch den sie nun Gunther vermählt sein soll, — und zwingt sie in den Saal, wo er die Nacht neben ihr schläft, zu ihrer Verwunderung jedoch sein Schwert zwischen sie beide legt. Am Morgen bringt er sie zum Schiffe, wo er seine Stelle zu ihrer Seite unvermerkt von dem wahren Gunther einnehmen läßt, und durch die Kraft des Tarnhelmes sich schnell an den Rhein zur Gibichenburg versetzt. Gunther erreicht mit Brünnhild, welche ihm in düsterem Schweigen folgt, auf dem Rheine die Heimat: Siegfried, an Gudruns Seite, und Hagen empfangen die Ankommenden. — Brünnhild ist entsetzt, da sie Siegfried als Gudruns Gemahl erblickt: seine kalte, freundliche Gelassenheit ihr gegenüber macht sie staunen; da er sie an Gunther zurückweist, erkennt sie den Ring an seinen Finger: sie ahnt den Betrug, der ihr gespielt, und fordert den Ring, der nicht ihm gehöre, sondern den Gunther von ihr empfangen: er verweigert ihn. Sie fordert Gunther auf, den Ring von Siegfried zu begehren: Gunther ist verwirrt und zögert. Brünnhild: so empfing Siegfried den Ring von ihr? Siegfried, der den Ring erkannt, „von keinem Weib empfing ich ihn; den hat meine Kraft dem Riesenwurm abgewonnen; durch ihn bin ich der Nibelungen Herr, und Keinem trete ich seine Macht ab". Hagen tritt dazwischen und frägt Brünnhild, ob sie genau den Ring kenne? Sei es ihr Ring, so habe ihn Siegfried durch Trug gewonnen, und er könne nur Gunther, ihrem Gemahle, gehören. Brünnhild schreit laut auf über den Betrug, der ihr gespielt; der fürchterlichste Rachedurst erfüllt sie gegen Siegfried. Sie ruft Gunther zu, daß er von Siegfried betrogen: „nicht dir — diesem Manne bin ich vermählt, er gewann meine Gunst". — Siegfried schilt sie ehrvergessen; seiner Blutbrüderschaft sei er treu gewesen, — sein Schwert habe er zwischen Brünnhild und sich gelegt: — er fordert

sie auf, dies zu bezeugen. — Absichtlich und nur auf sein Verderben bedacht, will sie Siegfried nicht verstehen: er lüge und berufe sich schlecht auf sein Schwert Balmung, das sie ruhig an der Wand hängen gesehen, als er in Liebe bei ihr lag. — Die Männer und Gudrun bestürmen Siegfried, die Anklage von sich abzuweisen, wenn er es vermöge. Siegfried schwört feierliche Eide zur Bekräftigung seiner Aussage. Brünnhild schilt ihn meineidig: so viele Eide, ihr und Gunther, habe er geschworen, die er gebrochen: nun schwöre er auch einen Meineid, um eine Lüge zu bekräftigen. Alles ist in höchster Aufregung. Siegfried ruft Gunther zu, seinem Weibe zu wehren, die schamlos ihre und ihres Gatten Ehre verlästere: er entfernt sich mit Gudrun in den Saal. — Gunther, in tiefster Scham und furchtbarer Verstimmung, hat sich mit verhülltem Gesicht abseits niedergesetzt: an Brünnhild, dem schrecklichsten inneren Sturme preisgegeben, tritt Hagen heran. Er bietet sich ihr zum Rächer ihrer Ehre an: sie verlacht ihn als ohnmächtig, Siegfried zu bewältigen: ein Blick aus seinem strahlenden Auge, das selbst durch jene trügerische Gestalt zu ihr geleuchtet, vermöge Hagens Mut zu brechen. Hagen: wohl kenne er Siegfrieds furchtbare Stärke, drum solle sie ihm sagen, wie er zu bewältigen wäre? Sie, die Siegfried gefeit und durch geheimen Segen ihn gegen Wunden gewaffnet hat, rät nun Hagen, ihn im Rücken zu treffen; denn da sie wußte, daß der Held nie dem Feinde den Rücken bieten würde, habe sie an diesem den Segen gespart. — Gunther muß den Mordplan kennen. Sie rufen ihn auf, seine Ehre zu rächen: Brünnhild bedeckt ihn mit den Vorwürfen der Feigheit und des Betruges; Gunther erkennt seine Schuld, und die Notwendigkeit, durch Siegfrieds Tod seine Schande zu enden. Er erschrickt, sich des Bruches der Blutbrüderschaft schuldig zu machen. Brünnhild höhnt ihn mit bitterem Schmerz: was sei an ihr nicht alles verbrochen worden? Hagen reizt Gunther durch die Aussicht auf die Erlangung des Ringes der Nibelungen, den Siegfried wohl nur im Tode werde fahren lassen. Gunther willigt ein; Hagen rät eine Jagd auf morgen, dabei solle Siegfried überfallen, und vielleicht Gudrun selbst sein Mord verheimlicht werden; um sie war Gunther besorgt: Brünnhildes Rachelust schärft sich in der Eifersucht auf Gudrun. So wird von den Dreien Siegfrieds Mord beschlossen. — Siegfried erscheint mit

Gudrun festlich geschmückt in der Halle, lädt zum Opfer und zur Hochzeitsfeier ein. Heuchlerisch gehorchen die Verschworenen: Siegfried und Gudrun freuen sich des anscheinend wiedergekehrten Friedens.

Am folgenden Morgen gerät Siegfried in der Verfolgung eines Wildes in die Einsamkeit einer Felsenschlucht am Rhein. Drei Meerfrauen tauchen aus der Flut auf: sie sind weissagende Töchter der Wassertiefe, der einst von Alberich das klare Rheingold entrissen, um aus ihm den mächtigen, verhängnisvollen Ring zu schmieden: der Fluch und die Macht dieses Ringes würde vernichtet sein, wenn er dem Wasser zurückgegeben und somit in das ursprüngliche reine Element wieder aufgelöst würde. Die Frauen trachten nach dem Ringe und begehren ihn von Siegfried, der ihn verweigert. (Er hat schuldlos die Schuld der Götter übernommen, ihr Unrecht büßt er an sich durch seinen Trotz, seine Selbständigkeit.) Sie verkünden ihm Unheil und den Fluch, der an dem Ringe haftet: er soll ihn in die Flut werfen, sonst müsse er heute noch sterben. Siegfried: „ihr listigen Frauen sollt mich nicht um meine Macht betrügen: den Fluch und euer Drohen achte ich nicht eines Haares wert. Wozu mein Mut mich treibt, das ist mir Urgesetz, und was ich nach meinem Sinne tue, das ist mir so bestimmt: nennt ihr dies Fluch oder Segen, ich gehorche ihm und strebe nicht wider meine Kraft.“ Die Frauen: „willst du die Götter übertreffen?“. Siegfried: „Zeigtet ihr mir die Möglichkeit, die Götter zu bewältigen, so müßte ich nach meinem Mute sie bekämpfen. Drei weisere Frauen, als ihr seid, kenne ich; die wissen, wo die Götter einst in banger Sorge streiten werden. Zu der Götter Frommen ist es, wenn sie sorgen, daß ich dann mit ihnen kämpfe. Drum lache ich eurem Drohen: der Ring bleibt mein, und so werfe ich das Leben hinter mich.“ (Er hebt eine Erdscholle auf, und wirf sie über sein Haupt hinter sich.) — Die Frauen verspotten nun Siegfried, der sich so stark und weise wähne, als er blind und unfrei sei. „Eide hat er gebrochen und weiß es nicht: ein Gut, höher und werter als der Ring, hat er verloren, und weiß es nicht: Runen und Zauber sind ihm gelehrt, und er hat sie vergessen. Lebe wohl, Siegfried! Ein stolzes Weib kennen wir; die wird den Ring noch heute erwerben, wenn du erschlagen bist: zu ihr! Sie gibt uns besseres Gehör.“ — Siegfried sieht

ihnen lachend nach, wie sie singend davon ziehen. Er ruft: „wär' ich nicht Gudrun treu, eine von euch hätte ich mir gebändigt!" Er vernimmt die näher kommenden Jagdgenossen und stößt in sein Horn, die Jäger, — Gunther und Hagen an ihrer Spitze, — versammeln sich um Siegfried. Das Jagdmahl wird eingenommen: Siegfried, in ausgelassener Heiterkeit, verspottet sich über sein unbelohntes Jagen: nur Wasserwild habe sich ihm geboten, auf dessen Jagd er leider nicht gerüstet gewesen, sonst würde er seinen Genossen drei wilde Wasservögel gebracht haben, die ihm geweissagt, er würde heute noch sterben. Hagen nimmt beim Trinken die scherzhafte Weise auf: ob er denn wirklich der Vögel Gesang und Sprache verstehe? — Gunther ist trüb und schweigsam. Siegfried will ihn aufheitern und erzählt in Liedern von seiner Jugend: sein Abenteuer mit Mime, die Erlegung des Wurmes, und wie er dazu gekommen, die Vögel zu verstehen. In der folgerecht geleiteten Erinnerung kommt ihm auch der Zuruf der Vögel bei, Brünnhilde aufzusuchen, die ihm beschieden sei; wie er dann zu dem flammenden Felsen gezogen und Brünnhild erweckt habe. Die Erinnerung dämmert immer heller in ihm auf. Zwei Raben fliegen jäh über sein Haupt dahin. Hagen unterbricht Siegfried: „was sagen dir diese Raben?" Siegfried fährt heftig auf. Hagen: „ich verstand sie, sie eilen, dich Wotan anzumelden". Er stößt seinen Speer in Siegfrieds Rücken. Gunther, durch Siegfrieds Erzählung auf den richtigen Zusammenhang der unbegreiflichen Vorgänge mit Brünnhilde geratend, und plötzlich daraus Siegfrieds Unschuld erkennend, war, Siegfried zu retten, Hagen in den Arm gefallen, ohne jedoch den Stoß aufhalten zu können. Siegfried erhebt seinen Schild, um Hagen damit zu zerschmettern, ihn verläßt die Kraft, und krachend stürzt er zusammen. Hagen hat sich abgewandt, Gunther und die Mannen umstehen in teilnahmsvoller Erschütterung Siegfried, welcher seine Augen noch einmal leuchtend aufschlägt: „Brünnhild! Brünnhild! Du strahlendes Wotanskind! Wie seh' ich hell und leuchtend dich mir nah'n! Mit heilig ernstem Lächeln sattelst du dein Roß, das tautriefend durch die Lüfte schreitet: zu mir richtest du den Lauf, hier gibt es Wal zu küren! Mich Glücklichen, den du zum Gatten korst, mich leite nun nach Walhall, daß ich zu aller Helden Ehre Allvaters Met mag trinken, den du, strahlende Wunschmaid, mir reichest! Brünnhild! Brünn-

hild! Sei gegrüßt!“ Er stirbt. Die Mannen erheben die Leiche auf den Schild, und geleiten sie, Gunther voran, feierlich über die Felsenhöhe von dannen.

In den Hallen der Gibichungen, deren Vorplatz im Hintergrunde auf das Rheinufer ausgeht, wird die Leiche niedergesetzt: Hagen hat mit grellem Rufe Gudrun herausgerufen, — ein wilder Eber habe ihren Gatten zerfleischt. — Gudrun stürzt voll Entsetzen über Siegfrieds Leiche hin: sie klagt die Brüder des Mordes an; Gunther weist auf Hagen: er sei der wilde Eber, der Mörder Siegfrieds. Hagen: „nun denn, habe ich ihn erlegt, an den kein anderer sich wohl wagte, so ist, was sein ist, auch meine gute Beute. Der Ring ist mein!“ Gunther tritt ihm entgegen: „Schamloser Albensohn, mein ist der Ring, denn von Brünnhilden war er mir bestimmt: Ihr hörtet es Alle!“ — Hagen und Gunther streiten: Gunther fällt. Hagen will der Leiche den Ring entziehen, sie hebt drohend die Hand empor, Hagen weicht entsetzt zurück; Gudrun schreit in Jammer laut auf; — da tritt Brünnhild feierlich dazwischen: „Schweigt euren Jammer, eure eitle Wut! Hier steht sein Weib, das ihr Alle verrietet! Nun fordre ich mein Recht, denn was geschehen sollte, ist geschehen!“ — Gudrun: „Ach, Unheilvolle! Du warst es, die uns Verderben brachte“. Brünnhild: „Armselige, schweig’! Du warst nur seine Buhlerin: sein Gemahl bin ich, der er Eide geschworen, noch eh’ er je dich sah“. Gudrun: „Weh’ mir! Verfluchter Hagen, was rietest du mir mit dem Trank, durch den ich ihr den Gatten stahl: denn nun weiß ich, daß er Brünnhild nur durch den Trank vergaß“. Brünnhild: „O, er war rein! Nie wurden Eide treuer gehalten, als durch ihn. So hat ihn Hagen nun nicht erschlagen, nein, für Wotan zeichnete er ihn, zu dem ich ihn nun geleiten soll. Jetzt hab’ ich auch gebüßt; rein und frei bin ich: denn Er, der Herrliche nur, hatte mich gezwungen.“ Sie läßt am Ufer Scheithaufen errichten, Siegfrieds Leiche zu verbrennen: kein Roß, kein Knecht soll mit ihm geopfert werden, sie allein will zu seiner Ehre ihren Leib den Göttern darbringen. Zuvor nimmt sie ihr Erbe in Besitz; der Tarnhelm soll mit verbrennen: den Ring aber steckt sie selbst an. „Du übermütiger Held, wie hieltest du mich gebannt! All mein Wissen verriet ich dir, dem Sterblichen, und mußte so meiner Weisheit verlustig sein; du nütztest es nicht, auf dich allein nur verließest

du dich: nun du es frei geben mußtest durch den Tod, kommt mir mein Wissen wieder, und dieses Ringes Runen erkennen ich. Des Urgesetzes Runen kenn' ich nun auch, der Nornen alten Spruch! Hört denn, ihr herrlichen Götter, euer Unrecht ist getilgt: dankt ihm, dem Helden, der eure Schuld auf sich nahm. Er gab es nun in meine Hand, das Werk zu vollenden: gelöset sei der Nibelungen Knechtschaft, der Ring soll sie nicht mehr binden. Nicht soll ihn Alberich empfangen; der soll nicht mehr euch knechten; dafür sei er aber selbst auch frei wie ihr. Denn diesen Ring stelle ich euch zu, weise Schwestern der Wassertiefe; die Glut, die mich verbrennt, soll das böse Kleinod reinigen; ihr löset es auf und bewahret es harmlos, das Rheingold, das euch geraubt, um Knechtschaft und Unheil daraus zu schmieden. Nur Einer herrsche, Allvater, herrlicher, du! Daß ewig deine Macht sei, führ' ich dir diesen zu: empfange ihn wohl, er ist dess' wert!" — Unter feierlichen Gesängen schreitet Brünnhild auf den Scheithaufen zu Siegfrieds Leiche. Gudrun ist über den erschlagenen Gunther, in tiefen Schmerz aufgelöst, hingebeugt im Vordergrunde. Die Flammen sind über Brünnhild und Siegfried zusammengeschlagen: — plötzlich leuchtet es im hellsten Glanze auf: über einem düstern Wolkensaume erhebt sich der Glanz, in welchem Brünnhild, im Waffenschmuck zu Roß, als Walküre Siegfried an der Hand von dannen geleitet. Zugleich schwellen die Uferwellen des Rheines bis an den Eingang der Halle an: die drei Wasserfrauen entführen auf ihnen den Ring und den Helm. Hagen stürzt wie wahnsinnig auf sie zu, das Kleinod ihnen zu entreißen, — die Frauen erfassen ihn und ziehen ihn mit sich in die Tiefe hinab.

Siegfrieds Tod.

Personen.

Siegfried. — Brünnhilde.
Gunther. — Gudrune.
Hagen. — Drei Nornen.
Alberich. — Drei Wasserfrauen.

Walküren.

Am Rhein.

Vorspiel.

Nach sehr kurzer musikalischer Vorbereitung wird der Vorhang aufgezogen. Die Bühne stellt den Gipfel eines Felsenberges dar: links der Eingang eines natürlichen Steingemaches. Der Saum der Höhe ist nach dem Hintergrunde zu ganz frei: rechts hohe Tannen. — Helle Sternennacht.

Die drei Nornen

(hohe Frauengestalten in dunklen, faltigen Gewändern, spannen ein goldenes Seil aus. Die Erste [Älteste] knüpft das Seil, zur äußersten Seite rechts, an einer Tanne fest. Die Zweite [Jüngere] windet es links um einen Stein. Die Dritte [Jüngste] hält das Ende in der Mitte des Hintergrundes).

Die erste Norn.

In Osten wob ich.

Die Zweite.

In Westen wand ich.

Die Dritte.

Nach Norden werf' ich.

(zur Zweiten)

Was wandest du im Westen?

Die Zweite
(zur Ersten).
Was wobest du im Osten?

Die Erste
(während sie das Seil von der Tanne löst).
Rheingold raubte Alberich,
schmiedete einen Ring,
band durch ihn seine Brüder.

Die Zweite
(das Seil vom Stein loswindend).
Knechte die Nibelungen,
Knecht auch Alberich,
da ihm der Ring geraubt.

Die Dritte
(das Ende des Seiles nach dem äußersten Hintergrunde zuwerfend).
Frei die Schwarzalben,
frei auch Alberich:
Rheingold ruh' in der Tiefe!
(Sie wirft das Seil der Zweiten, diese es wieder der Ersten zu, welche es von neuem wieder an die Tanne knüpft.)

Die Erste.
In Osten wob ich.

Die Zweite
(die das Seil wieder um den Stein gewunden).
Im Westen wand ich.

Die Dritte
(das Ende wieder emporhaltend).
Nach Norden werf' ich. —
Was wandest du im Westen?

Die Zweite.
Was wobest du im Osten?

Die Erste
(das Seil wieder lösend).
Der Götter Burg bauten Riesen,
begehrten drohend zum Dank den Ring:
Ihn entrissen die Götter dem Nibelung.

Die Zweite
(das Seil wieder loswindend).

Sorgen seh' ich die Götter,
es grollt in Banden die Tiefe:
Freie nur geben Frieden.

Die Dritte
(das Seil wieder werfend).

Freudig trotzet ein Froher,
frei für die Götter zu streiten:
durch Sieg bringt Friede ein Held.

(Sie verfahren mit dem Seil genau wieder wie zuvor.)

Die Erste.

In Osten wob ich.

Die Zweite.

In Westen wob ich.

Die Dritte.

Nach Norden werf' ich. —
Was wandest du im Westen?

Die Zweite.

Was wobest du im Osten?

Die Erste.

Einen Wurm zeugten die Riesen,
des Ringes würgenden Hüter.
Siegfried hat ihn erschlagen.

Die Zweite.

Brünnhild gewann der Held,
brach der Walküre Schlaf:
liebend lehrt sie ihm Runen.

Die Dritte.

Der Runen nicht achtend, untreu auf Erden,
treu doch auf ewig, trügt er die Edle:
doch seine Tat taugt sie zu deuten,
frei zu vollenden, was froh er begann.

(Sie werfen sich das Seil wieder zu.)

Windest du noch im Westen?

Die Zweite.

Webest du noch im Osten?

(Morgendämmerung bricht an.)

Die Erste.

Meinem Brunnen nahet sich Wotan.

Die Zweite.

Sein Auge neigt sich zum Quell.

Die Dritte.

Weise Antwort laßt ihm werden!

Die drei Nornen zusammen

(während sie das Seil vollständig aufwinden).

Schließet das Seil, wahret es wohl!
Was wir spannen, bindet die Welt.

(Sie umfassen sich und entschweben dem Felsen. — Der Tag bricht an. — Siegfried und Brünnhilde treten aus dem Steingemach. Siegfried ist in vollen Waffen; Brünnhilde führt ein Roß am Zaume.)

Brünnhilde.

Zu neuen Taten, teurer Helde,
wie liebt ich dich — ließ' ich dich nicht?
Ein einzig Sorgen macht mich säumen,
daß dir zu wenig mein Wert gewann.
Was Götter mich wiesen, gab ich dir,
heiliger Runen reichen Hort;
doch meiner Stärke magdlichen Stamm
nahm mir der Held, dem ich nun mich neige:
des Wissens bar, doch des Wunsches voll,
an Liebe reich, doch ledig der Kraft —
mögst du die Arme nicht verachten,
die dir nur gönnen, nicht geben mehr kann.

Siegfried.

Mehr gabst du Wunderfrau,
als ich zu wahren weiß:
nicht zürne, wenn dein Lehren
mich unbelehret ließ!
Ein Wissen doch wahr' ich wohl:
daß mir Brünnhilde lebt;
eine Lehre lernt ich leicht:
Brünnhildes zu gedenken.

Brünnhilde.

Willst du mir Minne schenken,
gedenke deiner nur,
gedenke deiner Taten!
Gedenke des wilden Feuers,
das furchtlos du durchschrittest,
da den Felsen es umbrann.

Siegfried.

Brünnhilde zu gewinnen!

Brünnhilde.

Gedenk' der beschildeten Frau,
die in tiefem Schlafe du fandest,
der den festen Helm du erbrachst.

Siegfried.

Brünnhilde zu erwecken!

Brünnhilde.

Gedenk' der Eide — die uns einen,
gedenk' der Treue — die wir tragen,
gedenk' der Liebe — der wir leben:
Brünnhilde's dann vergißt du nicht.

Siegfried.

Den Ring ich dir nun reiche
zum Tausche deiner Runen:
was der Taten je ich schuf,
dess' Tugend schließet er ein.
Ich erschlug einen wilden Wurm,
der grimmig lang ihn bewacht:
nun wahre du seine Kraft
als Weihegruß meiner Treu'.

Brünnhilde.

Ihn geiz' ich als einziges Gut, —
drum nimm nun auch Grane, mein Roß!
Ging sein Lauf mit mir einst kühn durch die Lüfte, —
mir mit verlor er die hehre Art;
über Wolken hin auf blitzenden Wettern
die alten Wege nicht führt er mehr.

Dir, Helde, soll er nun gehorchen:
nie ritt ein Recke edleres Roß!
Du hüt' ihn wohl, er hört dein Wort:
o bring' ihm oft Brünnhilde's Gruß!

Siegfried.

Durch deine Tugend allein
soll so ich Taten noch wirken!
Meine Kämpfe kiesest du,
Meine Siege kehren zu dir!
Auf deines Rosses Rücken,
in deines Schildes Schirm —
nicht Siegfried bin ich mehr,
bin nur Brünnhilde's Arm!

Brünnhilde.

O, wär' Brünnhild deine Seele!

Siegfried.

Durch sie entbrennt mir der Mut.

Brünnhilde.

So wärst du Siegfried und Brünnhild?

Siegfried.

Wohin ich geh', ziehen Beide.

Brünnhilde.

So verödet mein Felsensaal?

Siegfried.

Vereint faßt er uns Zwei.

Brünnhilde.

O heil'ge Götter! Hehre Geschlechter!
Weidet eur' Aug' an dem weihvollen Paar!
Getrennt — wer mag es scheiden!
Geschieden — trennt es sich nicht!
Heil dir, Siegfried! Glanz der Welt!
Heil! Heil! Wonne der Götter!

Siegfried.

Heil dir, Brünnhild! Strahlender Stern!
Heil! Heil! Sonne der Helden!

Beide.

Heil! Heil!

(Siegfried leitet das Roß den Felsen hinab, Brünnhilde blickt ihm entzückt lange nach. Aus der Tiefe hört man dann Siegfrieds Horn munter ertönen. — Der Vorhang fällt.)

(Das Orchester nimmt die Weise des Hornes auf und führt sie in einem kräftigen Satze durch. — Darauf beginnt sogleich der erste Akt.)

Erster Akt.

Die Halle der Gibichungen am Rhein: sie ist nach dem Hintergrunde zu ganz offen; diesen nimmt ein freier Uferraum bis zum Flusse hin ein: felsige Anhöhen umgrenzen den Raum.

Erste Szene.

(Gunther und Gudrune auf dem Hochsitze; davor ein Tisch mit Trinkgerät, an welchem Hagen sitzt.)

Gunther.

Nun sag', Hagen, unfroher Helde!
Sitze ich stark am Rhein
zu der Gibichungen Ruhm?

Hagen.

Dich echten Gibichung acht' ich zu neiden:
Frau Grimhild lehrt' es mich schon,
die beide uns gebar.

Gunther.

Dich neide ich — nicht neide mich du!
Erbte ich Erstlingsmacht,
Weisheit ward dir allein.
Halbbrüder Zwist nie zähmte sich besser:
Deinem Rat nur zoll' ich Lob,
frag' ich dich nach meinem Ruhm.

Hagen.

So schelt ich den Rat, da schlecht noch dein Ruhm,
denn hohe Güter weiß ich,
die der Gibichung nicht gewann.

Gunther.

Verschwiegst du sie, so schelte auch ich.

Hagen.

In sommerlicher Stärke
seh' ich den Gibichsstamm,
dich, Gunther, unbeweibt,
dich, Gudrun, ohne Mann.

Gunther.

Wen rätst du nun zu frei'n,
daß unserm Ruhm es fromme?

Hagen.

Ein Weib weiß ich — das hehrste der Welt:
auf Felsen hoch ihr Sitz,
ein Feuer umbrennt den Saal;
nur wer durch das Feuer bricht,
darf Brünnhilde's Freier sein.

Gunther.

Vermag das mein Mut zu besteh'n?

Hagen.

Einem Stärkern noch ist's nur bestimmt.

Gunther.

Wer ist der streitlichste Mann?

Hagen.

Siegfried, der Wälsungen Sproß:
der ist der stärkste Held.
Von Wotan stammte Wälse,
von dem ein Zwillingspaar —
Siegmund und Siegelind:
den echtesten Wälsung sie zeugten,
seines Vaters leibliche Schwester
gebar ihn im wilden Forst:

der dort so herrlich erwuchs,
den wünsch' ich Gudrunen zum Mann.

Gudrune.

Welche Tat schuf er so hehr,
daß als herrlichster Held er gepriesen?

Hagen.

Auf Neidheide den Nibelungenhort
bewachte ein Riesenwurm;
Siegfried schloß ihm den freislichen Schlund,
erschlug ihn mit siegendem Schwert.
Solch' ungeheurer Tat
ertagte des Helden Ruhm.

Gunther.

Von der Nibelungen Hort vernahm ich;
er hütet den reichsten Schatz?

Hagen.

Wer wohl ihn zu nützen weiß,
dem neigte sich wahrlich die Welt.

Gunther.

Und Siegfried hat ihn erkämpft?

Hagen.

Knecht sind die Nibelungen ihm.

Gunther.

Und Brünnhild gewänne nur Er?

Hagen.

Sie möchte kein Andrer besteh'n.

Gunther
(sich unwillig erhebend).

Nun zeigst du böse Art!
Was ich nicht zwingen soll,
das lässest du mich verlangen.

Hagen.

Gewänne sie Siegfried für dich,
wär' dann Brünnhild weniger dein?

Gunther
(bewegt in der Halle hin und her schreitend).
Was zwänge den frohen Mann
für mich die Maid zu frei'n?

Hagen.
Ihn zwänge bald deine Bitte,
bänd' ihn Gudrune zuvor.

Gudrune.
Du Spötter, böser Hagen!
Wie sollt' ich Siegfried binden?
Ist er der herrlichste Held,
der Erde holdeste Frauen
friedeten längst ihn schon!

Hagen.
Gedenk' des Trankes im Schrein,
vertrau' mir, der ihn gewann:
den Helden, den du verlangst,
bindet er liebend an dich.
Träte nun Siegfried ein, —
genöss' er des würzigen Trankes, —
daß vor dir ein Weib er ersah,
daß je einem Weib er genaht, —
vergessen müßt' er das ganz. —
Nun redet: wie dünkt euch Hagen's Rat?

Gunther
(der wieder an den Tisch getreten und, auf ihn gelehnt, aufmerksam zugehört hat).
Gepriesen sei Grimhilde,
die uns den Bruder gab!

Gudrune.
Möcht' ich Siegfried je erseh'n!

Gunther.
Wie suchten wir ihn auf?

Hagen.
Jagt er auf Taten wonnig umher,
zum engen Tann wird ihm die Welt:

wohl stürmt er in Jagens Lust
auch zu Gibichs Strand an den Rhein.

Gunther.

Willkommen hieß' ich ihn gern.

(Siegfrieds Horn läßt sich von ferne vernehmen. — Sie lauschen.)

Vom Rhein her tönt das Horn.

Hagen

(ist dem Ufer zu gegangen, späht nach dem Flusse und ruft zurück).

In einem Nachen Held und Roß!
Der bläst so munter das Horn. —
Ein selt'ner Schlag wie von müß'ger Hand
treibt jach den Nachen gegen den Strom:
so mühloser Kraft in des Ruders Wucht
rühmt sich nur der, der den Wurm erschlug.
Siegfried ist's, — sicher kein Andrer!

Gunther.

Jagt er vorbei?

Hagen

(durch die hohlen Hände nach dem Flusse zurufend).

Hoiho! Wohin, du heit'rer Helde?

Siegfrieds Stimme

(aus der Ferne vom Flusse her schallend).

Zu Gibichs starkem Sohne.

Hagen.

In seine Halle entbiet' ich dich.
Hierher! Hier lege an! —
Heil Siegfried, teurer Held!

Zweite Szene.

Siegfried

(legt an).

(Gunther ist zu Hagen an das Ufer getreten. — Gudrune erblickt Siegfried vom Hochsitze aus, heftet eine Zeitlang in freudiger Überraschung die Blicke auf ihn, und, als die Männer dann näher zur Halle schreiten, entfernt sie sich, in sichtbarer Verwirrung, links durch eine Tür in ihr Gemach.)

Siegfried

(hat sein Roß an das Land geführt und lehnt jetzt ruhig an ihm).

Wer ist Gibichs Sohn?

Gunther.

Gunther, ich — den du suchst.

Siegfried.

Dich hört' ich rühmen weit am Rhein:
nun ficht mit mir — oder sei mein Freund!

Gunther.

Laß den Kampf, sei willkommen!

Siegfried.

Wo berg' ich das Roß?

Hagen.

Ich biet' ihm Rast.

Siegfried.

Du riefst mich Siegfried, — sah'st du mich schon?

Hagen.

Ich kannte dich nur an deiner Kraft.

Siegfried.

Wohl hüte mir Grane! Du hieltest nie
von edlerer Zucht am Zaume ein Roß.

(Hagen führt das Roß rechts hinter die Halle ab und kehrt bald darauf wieder zurück.)
(Gunther schreitet mit Siegfried in die Halle vor.)

Gunther.

Begrüße froh, o Held,
die Halle meines Vaters:
wohin du schreitest,
was du siehst, —
das achte nun dein Eigen.
Dein ist mein Erbe,
Land und Leute, —
hilf, Wotan, meinem Eide! —
mich selbst geb' ich zum Mann.

Siegfried.

Nicht Land noch Leute biet' ich,
noch Vaters Haus und Hof:
sein einzig Erbe,
Rächer's Recht —

das zehrt' ich allein schon auf.
Nur Waffen hab' ich
— selbst gewonnen —
hilf, Wotan, meinem Eide! —
die biet' ich mit mir zum Bund.

Hagen
(hinter ihnen stehend).
Doch des Niblungenhortes
nennt die Märe dich Herrn?

Siegfried.
Des Schatzes vergaß ich fast, —
so schätz' ich sein müß'ges Gut!
In einer Höhle ließ ich's liegen,
wo ein Wurm einst es bewacht.

Hagen.
Und nichts entnahmst du ihm?

Siegfried
(auf ein metallenes Gewirk deutend, das er am Gürtel trägt).
Dies Gewirk, unkund seiner Kraft.

Hagen.
Die Tarnkappe kenn' ich,
der Nibelungen kunstreiches Werk;
sie taugt, bedeckt sie dein Haupt,
dir zu tauschen jede Gestalt;
verlangst du an fernsten Ort,
sie entführt flugs dich dahin. —
Sonst nichts entnahmst du dem Hort?

Siegfried.
Einen Ring.

Hagen.
Den hütest du wohl?

Siegfried.
Ihn hütet ein hehres Weib.

Hagen
(für sich).
Brünnhild!

Gunther.

Nicht, Siegfried, sollst du mir tauschen!
Tand gäb' ich für dein Geschmeid',
nähmst all' mein Gut du dafür:
ohn' Entgelt dien' ich dir gern.

(Hagen ist zu Gudrunes Tür gegangen und öffnet sie jetzt. Gudrune tritt heraus; sie trägt ein gefülltes Trinkhorn und naht damit Siegfried.)

Gudrune.

Willkommen, Gast, in Gibichs Halle!
Seine Tochter reicht dir den Trank.

Siegfried

(neigt sich ihr freundlich und ergreift das Horn; er hält es gedankenvoll vor sich hin und sagt leise).

Vergäß' ich alles, was du gabst,
von einer Lehre lass' ich nie:
den ersten Trunk zu treuer Minne,
Brünnhilde, trink' ich dir!

(Er trinkt und reicht das Horn Gudrunen zurück, welche, in großer Verschämtheit verwirrt ihr Auge vor ihm niederschlägt.)

Siegfried

(den Blick in Teilnahme auf sie heftend).

Was senkst du so den Blick?

Gudrune

(schlägt errötend das Auge zu ihm auf).

Siegfried.

Gunther, wie heißt deine Schwester?

Gunther.

Gudrune.

Siegfried.

Wohl gute Runen
läßt mich ihr Auge lesen.
(Er faßt sie sanft bei ihrer Hand.)
Deinem Bruder bot ich mich zum Manne, —
der Stolze schlug mich aus:
Trügst du, wie er, mir Übermut,
böt' ich mich dir zum Bund?

Gudrune

(neigt demütig das Haupt, und mit einer Gebärde, als sei sie nicht seiner wert, verläßt sie wankenden Schrittes wieder die Halle).

Siegfried
(blickt ihr wie festgezaubert nach, von Hagen und Gunther aufmerksam beobachtet; — dann, ohne sich zu wenden, fragt er).
Hast du, Gunther, ein Weib?

Gunther.
Nicht freit' ich noch, und einer Frau
soll ich mich schwerlich freuen:
auf eine setzt' ich den Sinn,
die kaum ich erringen soll.

Siegfried
(lebhaft sich zu ihm wendend).
Was sollte versagt dir sein,
steht meine Stärke dir bei?

Gunther.
Auf Felsen hoch ihr Sitz,
ein Feuer umbrennt den Saal:
nur, wer durch das Feuer bricht,
darf Brünnhildes Freier sein.

Siegfried.
Nicht fürchte ihr Feuer,
ich freie sie für dich.
Denn dein Mann bin ich,
und mein Mut ist dein,
erwerb' ich Gudrun zum Weib.

Gunther.
Gudrune gönn' ich dir gern.

Siegfried.
Brünnhilde bringe ich dir.

Gunther.
Wie willst du sie täuschen?

Siegfried.
Durch des Tarnhelms Trug
tausch' ich mir deine Gestalt.

Gunther.
So stelle Eide zum Schwur.

Siegfried.

Blutbrüderschaft schließe der Eid!

(Hagen füllt ein Trinkhorn mit frischem Wein. Siegfried und Gunther ritzen sich mit ihren Schwertern die Arme und halten diese eine kurze Weile über das Trinkhorn.)

Siegfried und Gunther.

Wotan, weihe den Trank,
Treue zu trinken dem Freund!
Waltender, wahre den Eid
heilig einiger Brüder! —
Dem Blut entblühe der Bund,
dem gebrochen — Rächer du seist! —
Bricht ihn ein Bruder,
trügend den Treuen,
treffe dein Zorn
zehrend den Zagen,
fliege dein Fluch
dem Fliehenden nach,
schleud're dem Schlund
Helljas ihn hin!
Wotan, weihe den Trank!
Waltender, wahre den Eid!

(Sie trinken nacheinander, jeder zur Hälfte; dann zerschlägt Hagen, welcher während des Schwures beiseite gelehnt, das Horn; Siegfried und Gunther reichen sich die Hände.)

Siegfried
(zu Hagen).

Was nahmst du am Eid nicht teil?

Hagen.

Mein Blut verdürb' euch den Trank;
nicht fließt mir's echt und edel wie euch,
störrisch und kalt stockt's in mir,
nicht will's die Wangen mir röten:
drum bleib' ich fern vom feurigen Bund.

Gunther.

Laß den unfrohen Mann!

Siegfried.

Frisch auf die Fahrt! Dort liegt mein Schiff,
schnell bringt es zu Brünnhilds Felsen;

eine Nacht am Ufer harrst du mein,
die Frau dann führ' ich dir zu.

Gunther.
Rastest du nicht zuvor?

Siegfried.
Um die Rückkehr ist's mir jach.
(Er geht zum Ufer.)

Gunther.
Nun, Hagen, bewache die Halle!
(Er folgt Siegfried.)
(Gudrune erscheint an der Türe ihres Gemaches.)

Gudrune.
Wohin eilen die Schnellen?

Hagen.
Zu Schiff, Brünnhilde zu freien.

Gudrune.
Siegfried?

Hagen.
Sieh', wie's ihn treibt
zum Weib dich zu erwerben.
(Er setzt sich mit Speer und Schild vor der Halle nieder. Siegfried und Gunther fahren ab.)

Gudrune.
Siegfried — mein!
(Sie geht lebhaft erregt in ihr Gemach zurück.)
(Ein Teppich schlägt vor der Szene zusammen und verschließt die Bühne. — Nachdem der Schauplatz verwandelt ist, wird der Teppich gänzlich aufgezogen.)

Dritte Szene.

Die Felsenhöhle wie im Vorspiele. — Brünnhilde sitzt am Eingange des Steingemaches, in tiefes Sinnen versunken. Von rechts her vernimmt man, anfangs wie aus weiter Ferne, dann allmählich immer näher kommend, Gesang der Walküren. Nach dem ersten Rufe der Walküren fährt Brünnhilde auf und lauscht aufmerksam.

Die Walküren.
Brünnhild! Brünnhild! Verlor'ne Schwester! —
Verloschen das Feuer um den Felsensaal!
Wer hat es bewältigt! Wer hat dich erweckt?

Brünnhilde.

Euch grüß' ich, ferne Schwestern!
Forsch't ihr nach der Verlor'nen?
Wohl ist erloschen das Feuer,
seit es es bewältigt, der mich erweckt:
Siegfried, der herrliche Held.

Die Walküren.

Brünnhild! Brünnhild! Nun bist du sein Weib!
Das Roß nicht wirst du mehr reiten,
nicht mehr dich schwingen zur Schlacht.

Brünnhilde.

So zürnte es Wotan der Unverzagten,
die Siegfrieds Vater schützte im Kampf
gegen des Gottes Geheiß:
denn friedlos war er auf Frikkas Wort,
weil Ehe er brach, um den echtesten Sohn
mit der eig'nen Schwester zu zeugen.

Die Walküren.

Brünnhild! Brünnhild! Verlor'ne Schwester!
Wer lehrte dich trotzen dem Lenker der Schlacht?

Brünnhilde.

Die leuchtenden Wälsungen lehrt' er mich immer
zu schützen in drängender Schlacht;
nicht wollt' ich für Siegmund weichen:
beschildet von mir schon zückt' er das Schwert
auf Hunding, der Schwester Gemahl;
doch an Wotans Speer zersprang die Waffe,
die der Gott einst selbst ihm gegeben: —
hin sank er im Streit, — bestraft ward ich.

Die Walküren.

Brünnhild! Brünnhild!
Nun ward'st du geschieden aus der Wunschmädchen Schar,
auf den Felsen gebannt, in Schlaf versenkt,
bestimmt dem Manne zum Weibe,
der am Weg dich fänd' und erweckt'!

Brünnhilde.

Daß der Mutigste nur mich gewänne,
gewährt mir Wotan den Wunsch,
daß wildes Feuer den Felsen umbrenne:
nur Siegfried, wußt' ich, würd' es durchschreiten.

Die Walküren
(immer näher kommend, während die Bühne sich immer mehr verfinstert).

Brünnhild! Brünnhild! Verlor'ne Schwester!
Gab'st du nun hin deine hehre Kraft?

Brünnhilde.

Ich weihte sie Siegfried, der mich gewann.

Die Walküren.

Gab'st du nun hin dein heiliges Wissen,
die Runen, die Wotan dich lehrte?

Brünnhilde.

Ich lehrte sie Siegfried, den ich liebe.

Die Walküren.

Dein Roß, das treu über Wolken dich trug?

Brünnhilde.

Das zäumt nun Siegfried, da in Streit er zog.

Die Walküren
(immer näher).

Brünnhild! Brünnhild! Verlor'ne Schwester!
Jeder Zage kann dich nun zwingen,
dem Feigsten bist du zur Beute! —
O brennte das Feuer neu um den Felsen,
vor Schande die schwache Genossin zu schützen!
Wotan! Waltender! Wende die Schmach!

(Finstere Gewitterwolken ziehen immer dichter am Himmel auf und senken sich auf den Saum der Felsenhöhe.)

Brünnhilde.

So weilet, ihr Schwestern! Weilet, ihr Lieben!
Wie stürmt mir das Herz, euch Starke zu seh'n!
O weilet! O laßt die Verlor'ne nicht!

Die Walküren

(in nächster Nähe, während von daher, wo sie kommen, ein blendender Glanz durch die schwarzen Wolken bricht).

Nach Süden wir ziehen, Siege zu zeugen,
kämpfenden Heeren zu kiesen das Los,
für Helden zu fechten, Helden zu fällen,
nach Walhall zu führen erschlagene Sieger!

(Die Walküren, acht an der Zahl, ziehen in strahlender Waffenrüstung und auf weißen Rossen reitend, in dem Glanze über den schwarzen Wolkensaum mit stürmischem Geräusch vorüber. — Am Saume der Felsenhöhe bricht ringsum ein dichtes Feuer aus.)

Brünnhilde

(in heiliger Ergriffenheit).

Wotan! Wotan!
Zorngnädiger Gott!
Den herrlichsten Helden zu lieben
lehrte dein Strafen mich:
der traulich in Walhall
das Trinkhorn du oft entnahmst,
sie willst du der Schmach nicht weih'n.
Des Feuers heiliger Bote
entbietet mir froh deine Huld:
der Kraft und des Wissens ledig,
deines Grußes leb' ich noch wert!
Es brennt das Feuer um Brünnhildes Fels!
Dank Wotan! Waltender Gott!

(Siegfrieds Hornruf läßt sich aus der Tiefe vernehmen; Brünnhilde lauscht, — ihre Züge verklären sich in höchster Freude.)

Siegfried! Siegfried ist nah'!
Seinen Gruß sendet er her! —
Verglimme, machtlose Glut!
Ich steh' in stärk'rem Schutz!

(Sie eilt freudig dem Hintergrunde zu.)

Vierte Szene.

(Siegfried, den Tarnhelm auf dem Haupte, der ihm zur Hälfte das Gesicht deckt und nur die Augen frei läßt, erscheint in Gunthers Gestalt, indem er aus dem Feuer heraus auf einen emporragenden Felsstein springt. — Das Feuer brennt sogleich matter und erlischt bald ganz.)

Brünnhilde

(voll Entsetzen zurückweichend).

Verrat! Verrat! Wer drang zu mir?

Sie flieht bis in den Vordergrund und heftet von da aus in sprachlosem Erstaunen ihren Blick auf Siegfried.)

Siegfried

(im Hintergrunde auf dem Steine verweilend, betrachtet sie lange auf seinen Schild gelehnt; dann redet er sie mit verstellter [tieferer] Stimme langsam und feierlich an).

Bist du Brünnhild, die mutige Maid,
die weithin die Helden schreckt
durch ihr trotziges Herz?
Zitternd weichst du mir fern,
fliehst dem Hündlein gleich,
das des Herrn Züchtigung fürchtet?
Der freisliche Zauber zehrenden Feuers
war dir wahrlich Gewinn,
denn er schützte das schwächste Weib!

Brünnhilde.

(dumpf vor sich hin).

Das schwächste Weib!

Siegfried.

Brannte der Mut dir nur,
so lange das Feuer brannte?
Sieh', es verlischt, und der Waffen ledig
zwing' ich dich Weib durch dein zages Herz.

Brünnhilde

(zitternd).

Wer ist der Mann, der das vermochte,
was dem Stärksten nur bestimmt?

Siegfried

(immer noch auf dem Steine im Hintergrunde).

Der vielen Helden einer,
die härt're Gefahr bestanden,
als hier ich finde bestimmt.
Büßen sollst du mir bald,
daß durch bange Märe die Männer du schreckest,
als brächt' es Verderben, um Brünnhild zu frei'n.
Doch aller Welt will ich nun zeigen,
wie zahm daheim in der Halle ein Weib
mir züchtig spinnt und webt.

Brünnhilde.

Wer bist du?

Siegfried.

Ein Bess'rer als der,
den du zum Gatten verdienst.
Ein Gibichung bin ich,
und Gunther heißt der Held,
dem, Frau, du folgen sollst.

Brünnhilde
(in Verzweiflung ausbrechend).

Wotan, ergrimmter, grausamer Gott!
Weh', nun erseh' ich der Strafe Sinn:
Zu Hohn und Jammer jagst du mich hin!
(Sich ermannend.)
Doch hört' ich ein Horn — Siegfrieds Horn?

Siegfried.

Der heit're Held hütet das Schiff,
darin du morgen mir folgest:
wohl übt er munt're Weisen.

Brünnhilde.

Siegfried? — Du lügst!

Siegfried.

Er wies mir den Weg.

Brünnhilde.

Nein! — Nein!

Siegfried
(näher tretend).

Die Nacht bricht an:
in deinem Gemach
mußt du dich mir vermählen.

Brünnhilde
(den Finger, an dem sie Siegfrieds Ring trägt, drohend emporstreckend).

Bleib' fern! Fürchte dies Zeichen!
Zur Schande zwingst du mich nicht,
so lang' der Ring mich schützt.

Siegfried.

Mannesrecht geb' er Gunther:
durch den Ring sei ihm vermählt!

Brünnhilde.

Zurück, Räuber!
Frevelnder Dieb,
erfreche dich nicht zu nahen!
Stärker wie Stahl
macht mich der Ring,
nie — raubst du ihn mir.

Siegfried.

Von dir ihn zu lösen lehrst du mich nun.

(Er dringt auf sie ein: sie ringen, Brünnhilde windet sich los und flieht. Siegfried setzt ihr nach, — sie ringen von neuem: er faßt sie und entzieht ihrem Finger den Ring. Sie schreit laut auf und sinkt wie zerbrochen auf den Stein vor dem Gemach zusammen.)

Siegfried.

Jetzt bist du mein!
Brünnhilde, Gunther's Braut,
gönne mir nun dein Gemach!

Brünnhilde
(fast ohnmächtig).

Was könntest du wehren, elendes Weib?

(Siegfried treibt sie mit einer gebietenden Gebärde an: zitternd geht sie mit wankenden Schritten in das Gemach voran.)

Siegfried
(sein Schwert ziehend).

Nun, Balmung, bewahre du
dem Bruder meine Treu'!

(Er folgt ihr nach.)

Der Vorhang fällt.

Zweiter Akt.

Uferraum vor der Halle der Gibichungen: rechts der offene Eingang zur Halle, links das Rheinufer, von dem aus sich eine felsige Anhöhe quer über die Bühne nach rechts zu erhebt. — Es ist Nacht.

Erste Szene.

(Hagen, den Speer im Arm, den Schild zur Seite, sitzt schlafend an der Halle. Der Mond wirft plötzlich ein grelles Licht auf ihn und seine nächste Umgebung: man gewahrt Alberich, den Nibelung, vor Hagen, die Arme auf dessen Knie gelehnt.)

Alberich.

Schläfst du, Hagen, mein Sohn? —
Du schläfst und hörst mich nicht,
den ruhlos Kummerreichen?

Hagen
(leise und ohne sich zu rühren, so daß er noch fort zu schlafen scheint).

Ich höre dich, schlimmer Albe;
was kommst du mir zu sagen?

Alberich.

Wissen sollst du,
welche Macht du hast —
bist du so stark und mutig,
wie deine Mutter dich gebar.

Hagen
(immer wie zuvor).

Gab sie mir Mut und Stärke,
nicht doch mag ich ihr danken,
daß deiner List sie erlag:
früh alt, bleich und fahl,
hass' ich die Frohen,
freue mich nie.

Alberich.

Hagen, mein Sohn, nicht hasse mich,
denn Großes geb' ich in deine Hand.
Der Ring, nach dem ich zu ringen dich lehrte,
wisse nun, was er verschließt.
Dem Tod und der Nacht in Nibelheims Tiefe
entkeimten die Nibelungen;
kunstreiche Schmiede, rastlos schaffend,
regen die Erde sie auf.
Das Rheingold entwandt' ich der Wassertiefe,
schuf aus ihm einen Ring:
durch seines Zaubers zwingende Kraft
zähmt' ich das fleißige Volk;
ihrem Herrn gehorchend, hieß ich sie schaffen;
den eig'nen Bruder hielt ich in Banden:
den Tarnhelm mußte Mime mir schmieden,
durch ihn bewahrt' ich wachsam mein Reich.

Den gewalt'gen Hort häufte ich so,
der sollte die Welt mir gewinnen.
Da regt' ich Sorge den Riesen auf,
die Plumpen plagte der Neid;
den jungen Göttern boten sie Gunst,
eine Burg ihnen bauten die Dummen,
von der sie nun herrschen in sich'rer Hut:
doch den Hort bedangen die Riesen zum Dank. —
Hörst du, Hagen, mein Sohn?

Hagen.

Die Götter? . . .

Alberich.

Mit listiger Fessel fingen sie mich,
zur Lösung ließ ich den Hort;
einzig wahren wollt' ich den Ring,
doch ihn auch raubten sie mir:
da verflucht' ich ihn, in fernster Zeit
zu zeugen den Tod dem, der ihn trüg'.
Selbst wollte Wotan ihn wahren,
doch es trotzten die Riesen: auf der Nornen Rat
wich Wotan
vor eig'nem Verderben gewarnt.
Machtlos müht' ich mich nun,
mich band der Ring, wie die Brüder er band;
unfrei sind wir nun alle.
Rastlos und rührend rüsten wir nichts:
sank auch der Riesen trotzige Sippe
längst vor der Götter leuchtendem Glanz,
ein träger Wurm, den als Wächter sie zeugten,
hielt doch gefesselt unsre Freiheit:
den Ring! den Ring! den Ring —
Schläfst du, Hagen, mein Sohn?

Hagen.

Doch nun erschlug Siegfried den Wurm?

Alberich.

Mime der Falsche führte den Helden,
den Hort durch ihn zu gewinnen:

der weise Tor! Daß dem Wälsung er traute,
sein Leben ließ er drum.
Götterentspross'nen traut' ich nie,
sie erbten treulose Art:
dich Unverzagten zeugt' ich mir selbst,
du, Hagen, hältst mir Treu'!
Doch wie stark du bist,
nicht ließ ich den Wurm dich besteh'n:
nur Siegfried mochte das wagen, —
verderben sollst du nun den.
Tor auch er!
Tand dünkt ihn der Ring,
dessen Macht er nicht errät.
Mit List und Gewalt entreiß' ihm den Ring!
Mit List und Gewalt raubten die Götter ihn mir.

Hagen.

Den Ring sollst du haben.

Alberich.

Schwörst du es mir?

Hagen.

Niblungenfürst, frei sollst du sein!

(Ein immer finsterer Schatten bedeckt wieder Hagen und Alberich. Vom Rheine her dämmert der Tag.)

Alberich

(wie er allmählich immer mehr dem Blicke entschwindet, wird auch seine Stimme immer unvernehmbarer).

Sei treu, Hagen, mein Sohn!
Trauter Helde, sei treu!
Sei treu! — Treu!

(Alberich ist gänzlich verschwunden. Hagen, der unverrückt in seiner Stellung verblieben, regt sich nicht und blickt starren Auges nach dem Rheine hin. — Die Sonne geht auf und spiegelt sich in der Flut.)

Zweite Szene.

(Siegfried tritt plötzlich dicht am Ufer hinter einem Busche hervor: er ist in seiner eigenen Gestalt, nur die Tarnkappe hat er noch auf dem Haupte; er zieht sie ab und hängt sie in den Gürtel.)

Siegfried.

Hoiho! Hagen, wachtmüder Mann!
Siehst du mich kommen!

Hagen
(langsam sich erhebend).

Hei! Siegfried, geschwinder Helde!
Wo brausest du her?

Siegfried.

Vom Brünnhildenstein;
dort sog ich den Atem ein,
mit dem ich jetzt dich rief:
so rasch war meine Fahrt!
Langsamer folgt mir ein Paar,
zu Schiff gelangt das her.

Hagen.

So zwangst du Brünnhilde?

Siegfried.

Wacht Gudrune schon?

Hagen
(laut rufend).

Hoiho! Gudrun! Komm' heraus!
Siegfried ist da, der rasche Recke.

Siegfried
(zur Halle sich wendend).

Euch beiden meld' ich, wie ich Brünnhild band.
(Gudrune tritt ihnen unter der Halle entgegen.)

Siegfried.

Heiß' mich willkommen, Gibichskind!
Ein guter Bote bin ich dir.

Gudrune.

Freija grüße dich
zu aller Jungfrau'n Ehre!

Siegfried.

Freija, die Holde, heiß' ich dich:
Frikka laß uns nun rufen,
Wotans heilige Gattin,
sie gönne uns gute Ehe!

Gudrune.

So folgt Brünnhild meinem Bruder?

Siegfried.
Leicht ward die Frau ihm gefreit.

Gudrune.
Sengte das Feuer ihn nicht?

Siegfried.
Ihn hätt' es nicht versehrt;
doch ich durchdrang es für ihn,
da dich ich wollt' erwerben.

Gudrune.
Und dich hatt' es verschont?

Siegfried.
Es schwand um mich und erlosch.

Gudrune.
Hielt Brünnhild dich für Gunther?

Siegfried.
Ihm glich ich auf ein Haar;
Der Tarnhelm wirkte das,
wie Hagen mich es wies.

Hagen.
Dir gab ich guten Rat.

Gudrune.
So zwangst du das kühne Weib?

Siegfried.
Sie wich — Gunthers Kraft.

Gudrune.
Und vermählte sie sich dir?

Siegfried.
Ihrem Mann gehorchte Brünnhild
eine volle bräutliche Nacht.

Gudrune.
Als ihr Mann doch galtest du?

Siegfried.
Bei Gudrun weilte Siegfried.

Gudrune.

Doch zur Seite war ihm Brünnhild?

Siegfried
(auf sein Schwert deutend).

Zwischen Ost und West — der Nord:
so nah' — war Brünnhild ihm fern.

Gudrune.

Wie empfing sie nun Gunther von dir?

Siegfried.

Im Frühnebel vom Felsen
folgte sie mir hinab;
dem Strande nah' — flugs die Stelle
tauschte Gunther mit mir;
durch des Geschmeides Tugend
wünscht' ich mich schnell hierher.
Ein starker Wind nun treibt
die Trauten den Rhein herauf:
drum rüstet nun den Empfang!

Gudrune.

Siegfried, allmächt'ger Mann!
Wie fürcht' ich mich vor dir!

Hagen
(von der Anhöhe im Hintergrunde den Rhein hinabspähend).

In der Ferne seh' ich ein Segel.

Siegfried.

So sagt dem Boten Dank!

Gudrune.

Laßt sie uns hold empfangen,
daß heiter und gern sie weile!
Du, Hagen, rufe die Mannen
zur Hochzeit an Gibichs Hof!
Ich rufe Frauen zum Fest,
der Freudigen folgen sie gern.
(Zu Siegfried, nach der Halle voranschreitend.)
Willst du nicht rasten, schlimmer Held?

Siegfried.

Dir zu helfen ruh' ich aus.
(Er folgt ihr. Beide gehen in die Halle ab.)

Dritte Szene.

Hagen
(auf der Anhöhe stehend, stößt, der Landseite zugewandt, mit aller Kraft in ein großes Stierhorn).

Hoiho! Hoiho! Hoiho!
Ihr Gibichs Mannen, machet euch auf!
Wehe! Wehe! Waffen durchs Land!
Waffen! Waffen! Gute Waffen!
Starke Waffen! Scharf zum Streit!
Not! Not ist da! Not! Wehe! Wehe!
Hoiho! Hoiho! Hoiho!

(Er bläst abermals: vom Lande her antworten aus verschiedenen Richtungen Heerhörner. Von den Höhen und aus der Ebene stürzen in heftiger Eile gewaffnete Mannen herbei.)

Die Mannen
(erst einzelne, dann mehrere).

Was tos't das Horn? Was ruft es zu Heer?
Wir kommen zur Wehr, wir kommen mit Waffen!
Mit starken Waffen, mit scharfer Wehr!
Hoiho! Hoiho! Hagen! Hagen!
Welche Not ist da? Welcher Feind ist nah'?
Wer gibt uns Streit? Ist Gunther in Not?

Hagen
(von der Anhöhe herab).

Rüstet euch wohl und rastet nicht!
Gunther sollt ihr empfangen,
ein Weib hat er gefreit.

Die Mannen.

Drohet ihm Not? Drängt ihn der Feind?

Hagen.

Ein freisliches Weib führet er heim.

Die Mannen.

Ihm folgen der Magen feindliche Mannen?

Hagen.

Einsam fährt er, mit ihr allein.

Die Mannen.

So bestand er die Not, bestand den Kampf?

Hagen.

Der Wurmtöter wehrte der Not,
Siegfried, der Held, der schuf ihm Heil.

Die Mannen.

Was soll das Heer nun noch helfen?

Hagen.

Starke Stiere sollt ihr schlachten,
am Weihstein fließe Wotan ihr Blut!

Die Mannen.

Was dann, Hagen? Was sollen wir dann?

Hagen.

Einen Eber fällen sollt ihr für Froh,
einen stämmigen Bock stechen für Donner;
Schafe aber schlachtet für Frikka,
daß gute Ehe sie gebe!

Die Mannen
(in immer mehr ausbrechender Heiterkeit).

Schlugen wir Tiere, was schaffen wir dann?

Hagen.

Das Trinkhorn nehmt von trauten Frauen,
mit Met und Wein wonnig gefüllt.

Die Mannen.

Tranken wir aus, was treiben wir dann?

Hagen.

Trinken so lang, bis im Rausch ihr lallt,
alles den Göttern zu Ehren,
daß gute Ehe sie geben!

Die Mannen
(in schallendes Lachen ausbrechend).

Groß Glück und Heil lacht nun dem Rhein,
da der grimme Hagen so lustig mag sein!
Der Hagedorn sticht nun nicht mehr,
zum Hochzeitrufer ward er bestellt.

Hagen
(der immer sehr ernst geblieben).

Nun laßt das Lachen,
mutige Mannen!
Empfangt Gunthers Braut,
Brünnhild naht dort mit ihm.
(Er ist herabgestiegen.)
Hold seid der Herrin, helfet ihr treu:
traf sie ein Leid — rasch seid zur Rache!

Vierte Szene.

(Gunther ist mit Brünnhilde im Nachen angekommen. Einige springen in das Wasser und ziehen den Kahn zum Strand; während Gunther Brünnhilde an das Land geleitet, schlagen die Mannen jauchzend an die Waffen. Hagen steht zur Seite im Hintergrunde.)

Die Mannen.

Heil! Heil! Heil! Heil!
Willkommen! Willkommen!
Heil dir, Gunther!
Heil deiner Braut!

Gunther
(Brünnhilde an der Hand führend).

Brünnhild, die herrlichste Frau,
bring' ich euch her zum Rhein;
ein edleres Weib ward nie gewonnen!
Der Gibichungen Geschlecht,
gaben die Götter ihm Gunst,
zu höchstem Ruhm rag' es nun auf!

Die Mannen
(an die Waffen schagend).

Heil! Heil dir, Gunther!
Glücklicher Gibichung!

(Brünnhilde, bleich und mit zu Boden gesenktem Blicke, folgt Gunther, der sie an der Hand zur Halle geleitet, aus welcher jetzt Siegfried und Gudrune an der Spitze von Frauen heraustreten.)

Gunther
(mit Brünnhlide vor der Halle anhaltend).

Gegrüßt sei, teurer Helde!
Gegrüßt sei, holde Schwester!
Dich seh' ich froh zur Seite
ihm, der zur Frau dich erkor.

Zwei selige Paare seht hier prangen:
Brünnhilde und Gunther,
Gudrune und Siegfried!

Brünnhilde
(erschrickt, schlägt die Augen auf und erblickt Siegfried: sie läßt Gunthers Hand fahren, geht heftig bewegt einen Schritt auf Siegfried zu, weicht entsetzt zurück und heftet starr den Blick auf ihn. — Alle sind sehr betroffen).

Die Mannen und **die Frauen.**
Was ist ihr?

Siegfried
(geht ruhig einige Schritte auf Brünnhilde zu).
Welche Sorge mach' ich dir, Brünnhild?

Brünnhilde
(kaum ihrer mächtig).
Siegfried ... hier! ... Gudrune? ...

Siegfried.
Gunthers milde Schwester,
mir vermählt, wie Gunther du.

Brünnhilde.
Wie? ... Gunther? ... Du lügst! —
Mir schwindet das Licht ...
(Sie droht umzusinken; Siegfried, ihr zunächst stehend, stützt sie.)

Brünnhilde
(matt und leise in Siegfrieds Arm).
Siegfried ... kennt mich nicht?

Siegfried.
Gunther, deinem Weib ist übel.
(Gunther tritt hinzu.)
Erwache, Frau! — Hier ist dein Gatte.
(Indem Siegfried mit dem Finger auf Gunther deutet, erblickt Brünnhilde an ihm den Ring.)

Brünnhilde
(im heftigsten Schreck).
Ha! Der Ring — an seiner Hand —!
Er — Siegfried —!

Die Mannen und Frauen.
Was ist?

Hagen
(aus dem Hintergrunde unter die Mannen tretend).
Merket wohl, was die Frau euch klagt!

Brünnhilde
(sie ermannt sich, die furchtbarste Aufregung gewaltsam zurückhaltend).

Einen Ring sah ich an deiner Hand, —
nicht dir gehört er, ihn entriß mir —
(auf Gunther deutend)
dieser Mann: —
Wie mochtest von ihm den Ring du empfah'n?

Siegfried
(betrachtet aufmerksam den Ring an seiner Hand).

Den Ring empfing ich — nicht von ihm.

Brünnhilde
(zu Gunther).

Nahmst du von mir den Ring,
durch den ich dir vermählt,
so melde ihm dein Recht,
ford're zurück das Pfand!

Gunther
(in großer Verwirrung).

Den Ring? — Ich gab ihm keinen. —
Doch — kennst du ihn auch gut?

Brünnhilde.

Wo bärgest du den Ring,
den du von mir erbeutet?

Gunther
(schweigt in höchster Betroffenheit).

Brünnhilde
(wütend auffahrend).

Ha! — Dieser war's,
der mir den Ring entriß, —
Siegfried, der trugvolle Räuber!

Siegfried
(der über den Ring in sinnendes Schweigen entrückt war).

Von keinem Weib bekam ich ihn,
noch war's ein Weib,
dem ich ihn abgewann.
Genau erkenn' ich des Kampfes Lohn,
den auf Neidheide einst ich bestand,
als den starken Wurm ich erschlug.

Hagen
(zwischen sie tretend).

Brünnhild, kühne Frau,
kennst du genau den Ring?
Ist's der, den Gunther du gabst,
so ist er sein, —
und Siegfried gewann ihn durch Trug,
den der Treulose büßen sollt'!

Brünnhilde
(im furchtbarsten Schmerze aufschreiend).

Betrug! Betrug!
O schändlichster Betrug!
Verrat! Verrat,
wie er noch nie gerächt!

Gudrune. Die Mannen und Frauen.

Verrat! Betrug! An wem?

Brünnhilde.

Heil'ge Götter! Himmlische Lenker!
Rauntet ihr dies in eurem Rat?
Lehrt ihr mich Leiden, wie keiner sie litt?
Schuft ihr mir Schmach, wie nie sie geschmerzt?
Ratet nun Rache, wie nie sie geras't!
Zündet mir Zorn, wie nie er gezähmt!
Zeiget Brünnhild, wie ihr Herz sie zerbreche —
den zu vernichten, der sie verriet!

Gunther.

Brünnhild, Gemahlin! Mäß'ge dich!

Brünnhilde.

Weich' fern, Betrüger, selbst betrog'ner! —
Wisset denn alle: nicht — ihm,
dem Mann dort bin ich vermählt.

Die Mannen und Frauen.

Siegfried? Gudruns Gemahl?

Brünnhilde.

Er zwang mir Lust und Liebe ab.

Siegfried.

Achtest du so der eig'nen Ehre?
Die Zunge, die sie lästert,
muß ich der Lüge sie zeih'n?
Hört, ob ich Treue brach!
Blutbrüderschaft
hab' ich und Gunther geschworen:
Balmung, mein wertes Schwert,
wahrte der Treue Eid;
mich trennte seine Schärfe
von diesem traurigen Weib!

Brünnhilde.

Du listiger Held, sieh', wie du lügst,
wie auf dein Schwert du schlecht dich berufst!
Wohl kenn' ich die Schärfe, doch kenn' auch die Scheide,
darin so wonnig ruht' an der Wand
Balmung, der treue Freund,
als die Traute sein Herr sich gefreit.

Die Mannen
(in lebhafter Entrüstung zusammentretend).

Wie? Brach er die Treue?
Trübte er Gunthers Ehre?

Gunther.

Geschändet wär ich, schmählich bewahrt,
gäbst du die Rede nicht ihr zurück!

Gudrune.

Treulos, Siegfried, solltest du sein?
Bezeuge, daß falsch jene dich zeiht!

Die Mannen.

Reinige dich, bist du im Recht.
Schweige die Klage, schwöre den Eid!

Siegfried.

Schweig ich die Klage, schwör' ich den Eid, —
wer von euch wagt seine Waffe daran?

Hagen.

Meines Speeres Spitze wag' ich daran,
Wotan möge sie weih'n!

(Die Mannen schließen einen Ring um Siegfried; Hagen hält ihm die Spitze seines Speeres hin; Siegfried legt zwei Finger seiner rechten Hand darauf.)

Siegfried.

Wotan! Wotan! Wotan!
Hilf meinem heiligen Eide!
Hilf durch die wuchtende Waffe,
hilf durch des Speeres Spitze!
Wo mich Scharfes schneidet,
schneide sie mich,
wo der Tod mich trifft,
treffe sie mich:
klagte das Weib dort wahr,
brach ich dem Bruder die Treu'!

Brünnhilde

(tritt wütend in den Ring, reißt Siegfrieds Hand vom Speer, und faßt dafür mit der ihrigen die Spitze).

Höre mich, herrliche Göttin!
Hüterin heiliger Eide!
Hilf durch die wuchtende Waffe,
hilf durch des Speeres Spitze!
Weih' ihre Wucht,
daß ihn sie werfe,
segne die Schärfe,
daß ihn sie schneide:
denn brach seine Eide er all',
schwur Meineid dieser Mann!

Die Mannen

(in höchstem Aufruhr).

Hilf Donner! Tose dein Wetter,
zu schweigen die wütende Schmach!

Siegfried.

Gunther! Wehr' deinem Weibe,
das schamlos Schande dir lügt! —
Gönnt ihr Weil' und Ruh',
der wilden Felsenfrau,

daß die freche Wut sich lege,
die eines Unholds List
durch bösen Zaubers Trug
wider uns aufgeregt. —
Ihr Mannen, kehret euch ab,
laßt das Weibergekeif'!
Auf, kommt für den Weihstein
weidliche Stiere zu schmücken:
folget ins Weihgeheg',
für Froh den Eber zu fangen. —
(Zu den Frauen.)
Auch ihr helfet zur Hochzeit,
folget Gudrunen, ihr Frauen!
(Er geht mit Gudrune in die Halle, die Mannen und Frauen folgen ihnen.)

Fünfte Szene.

(Brünnhilde, Gunther und Hagen bleiben zurück. — Gunther hat sich in tiefer Scham und furchtbarer Verstimmung, mit verhülltem Gesichte abseits niedergesetzt.)

Brünnhilde
(im Vordergrunde stehend und vor sich hin starrend).
Welches Unholds List liegt hier verborgen?
Welches Zaubers Rat regte dies auf?
Wo ist nun mein Wissen gegen dies Wirrsal,
wo sind meine Runen gegen dies Rätsel?
Ach, Jammer, Jammer! Weh'! Ach! Weh'!
All' mein Wissen wies ich ihm zu!
In seiner Macht hält er die Magd,
in seinen Banden faßt er die Beute,
die jammernd ob ihrer Schmach, —
jauchzend der Reiche verschenkt!
Wer bietet mir nun das Schwert,
mit dem ich die Bande zerschnitt'?

Hagen
(dicht an sie herantretend).
Vertraut mir, betrog'ne Frau!
Wer dich verrät, das räche ich.

Brünnhilde.
An wem?

Hagen.

An Siegfried, der dich betrog.

Brünnhilde.

An Siegfried? — Du?

(Sie lacht bitter.)

Ein einz'ger Blick seines glänzenden Auges,
das selbst durch die Lügengestalt
leuchtend strahlte zu mir, —
deinen besten Mut schlüg' er zu Boden!

Hagen.

Wohl kenn' ich Siegfrieds siegende Kraft,
wie schwer im Kampf er zu fällen:
drum raune mir nun klugen Rat,
wie mir der Recke wohl wich'?

Brünnhilde.

O, Undank! Schändlicher Lohn!
Nicht eine Kunst war mir bekannt,
die zum Heil nicht half seinem kühnen Leib!
Unwissend zähmt' ihn mein Zauberspiel,
das ihn vor Wunden nun gewahrt.

Hagen.

So kann keine Waffe ihm schaden?

Brünnhilde.

Im Kampfe nicht! — doch: —
Träfest du im Rücken ihn,
niemals, das wußt' ich, wich' er dem Feind,
nie reicht' er ihm fliehend den Rücken,
an ihm drum spart' ich den Segen.

Hagen.

Und dort trifft ihn mein Speer.

(Sich rasch zu Gunther wendend.)

Auf, Gunther! Edler Gibichung!
Hier steht dein starkes Weib —
was hängst du dort in Harm?

Gunther
(auffahrend).

O Schmach! O Schande! Wehe mir
dem jammervollsten Manne!

Hagen.

In Schande liegst du, leugn' ich das?

Brünnhilde.

O feiger Mann! Falscher Genoß!
Hinter dem Helden hehltest du dich,
Preise des Ruhms dir zu erringen.
Tief wohl sank das teure Geschlecht,
das solche Zagen erzeugt!

Gunther
(außer sich).

Betrüger ich — und betrogen!
Verräter ich — und verraten!
Zermalmt mir das Mark,
zerbrecht mir die Brust!
Hilf, Hagen! Hilf meiner Ehr'!
Hilf deiner Mutter,
die mich auch gebar!

Hagen.

Dir hilft kein Hirn, dir hilft keine Hand:
dir hilft nur Siegfrieds Tod!

Gunther.

Siegfrieds — Tod!

Hagen.

Nur der sühnt deine Schmach.

Gunther
(von Grausen gepackt vor sich hinstarrend).

Blutbrüderschaft schwuren wir uns!

Hagen.

Des Bundes Bruch sühne nun Blut!

Gunther.

Brach er den Bund?

Hagen.

Da er dich verriet.

Gunther.

Verriet er mich?

Brünnhilde.

Dich verriet er, —
und mich verrietet ihr alle!
Wär' ich gerecht, alles Blut der Welt
büßte mir nicht eure Schuld!
Doch des Einen Tod taugt mir für alle,
Siegfried — falle
zur Sühne für sich und euch!

Hagen
(nahe zu Gunther gewendet).

Er falle dir zum Heile!
Ungeheure Macht wird dir,
gewinnst du von ihm den Ring,
den der Tod ihm nur entreißt.

Gunther.

Brünnhildes Ring!

Hagen.

Den Ring der Nibelungen.

Gunther.

— So wär' es Siegfrieds Ende!

Hagen.

Uns allen frommt sein Tod.

Gunther.

Doch Gudrun, ach, der ich ihn gönnte!
Straften den Gatten wir so,
wie bestünden wir vor ihr?

Brünnhilde
(wild auffahrend).

Was riet mir mein Wissen? Was wiesen mich Runen?
Im hilflosen Elend seh' ich hell:
Gudrune heißt der Zauber,
der mir den Gatten entrückt.
Angst treffe sie!

Hagen
(zu Gunther).

Muß sein Tod sie betrüben,
verhehlt sei ihr die Tat.

Auf munt'res Jagen lass' morgen uns zieh'n:
der Edle braust uns voran, —
ein Eber bracht' ihn um.

Gunther und Brünnhilde.

So soll es sein! Siegfried falle!
Sühn' er die Schmach, die er mir schuf!
Eidtreue hat er getrogen,
mit seinem Blut büß' er die Schuld!

Hagen.

So soll es sein! Siegfried falle!
Sterb' er dahin, der strahlende Held!
Mein ist der Hort, mir muß er gehören, —
entrissen d'rum sei ihm der Ring!

Sechste Szene.

(Siegfried und Gudrune erscheinen an der Halle. Siegfried trägt einen Eichenkranz, Gudrune einen Kranz von bunten Blumen auf dem Haupte.)

Siegfried.

Was säumst du, Gunther, hier,
lässest der Hochzeit Sorge
mir, dem Gaste, allein?
Hausrecht übt' ich für dich:
von deinen Weiden zum Weihhof hin
starke Tiere trieb ich heim;
von Frauen nahm ich frische Kränze,
lustiger Bänder bunte Zier:
daß du den Segen sprächest,
suchen wir dich nun auf.

Gunther
(mit besonnener, ruhiger Fassung).

Wem ziemte besser wohl
des Segens Spruch als dir?
doch willst du, zeig ich gern,
daß deiner Zucht ich weiche.
So lang' du lebest, weiß ich wohl,
daß ich dein eigen bin.

Siegfried
(ist nah' zu Gunther herangetreten).
Zähmest du die Wilde?

Gunther.
Sie schweigt.

Siegfried.
Mich zürnt's,
daß ich sie schlecht getäuscht;
der Tarnhelm, dünkt mich fast,
hat halb mich nur gehehlt.
Doch Frauengroll friedet sich bald;
daß ich dir sie gewonnen, dankt sie mir noch.

Gunther.
Glaube, nicht bleibt — ihr Dank dir aus.

Gudrune
(die sich schüchtern, aber freundlich Brünnhilde genähert hat).
Komm, schöne Schwester,
kehre in Güte bei uns ein!
Littest durch Siegfried je du ein Leid,
ich laß es ihn büßen,
sühnt er's in Liebe nicht hold.

Brünnhilde
(mit ruhiger Kälte).
Er sühnt es bald!
(Sie weist mit der Hand Gudrune an Siegfried.)
(Man hört den Weihgesang aus dem Hofe her.)

Die Männer.
Allvater! Waltender Gott!
Allweiser! Weihlicher Hort!
Wotan! Wotan! Wende dich her!

Die Frauen.
Allmilde! Mächtige Mutter!
Allgüt'ge! Freundliche Göttin!
Frikka! Frikka! Heilige Frau!

Die Männer und Frauen
(zusammen).
Weiset die herrliche, heilige Schar,
hieher zu horchen dem Weihgesang!
(Während des Gesanges:)

Siegfried.

Folgt dem Gesang! Du schreite voran.

Gunther

(vor Siegfried zurücktretend).

Dir, Siegfried, folge ich:
in deine Halle führst du Gunther,
denn dir dankt er sein Glück.

(Siegfried und Gudrune, Gunther und Brünnhilde gehen in die Halle. Hagen bleibt, ihnen nachblickend, allein zurück.)

Der Vorhang fällt.

Dritter Aufzug.

(Wildes Wald- und Felsental am Rhein, welcher hinten an einem steilen Abhange vorbeifließt.)

Erste Szene.

(Drei Wasserjungfrauen tauchen aus dem Rheine auf und schwimmen während des folgenden Gesanges in einem Kreise umher.)

Die drei Wasserjungfrauen.

Frau Sonne sendet lichte Strahlen,
Nacht liegt in der Tiefe:
einst war sie hell,
da heil und hehr
des Vaters Gold in ihr glänzte.
Rheingold
klares Gold,
wie hell strahltest du einst,
holder Stern der Tiefe!

Frau Sonne, sende uns den Helden,
der das Gold uns wiedergäbe!
Ließ' er es uns,
dein lichtes Aug'
neideten dann wir nimmer.
Rheingold,
klares Gold,

wie froh strahltest du dann,
freier Stern der Tiefe!
(Man hört Siegfrieds Horn.)

Die erste Wasserfrau.
Ich höre sein Horn.

Die Zweite.
Der Helde naht.

Die Dritte.
Laßt uns beraten!
(Sie tauchen schnell unter.)
(Siegfried erscheint auf einer Anhöhe in vollen Waffen.)

Siegfried.
Ein Albe führt' mich irr',
daß ich die Fährte verlor!
He! Schelm! In welchem Berg
bargst du so schnell das Wild?
(Die Wasserfrauen tauchen wieder auf.)

Die Wasserfrauen.
Siegfried!

Die Dritte.
Was schiltst du in den Grund?

Die Zweite.
Welchem Alben bist du gram?

Die Erste.
Hat dich ein Nicker geneckt?

Zu dreien.
Sag' es, Siegfried! Sag' es uns!

Siegfried
(sie lächelnd betrachtend).
Entzücktet ihr zu euch
den zottigen Gesellen,
der mir verschwand?
Ist's euer Friedel,
euch lustigen Frauen
lass' ich ihn gern.
(Die Frauen lachen laut.)

Die Erste.

Siegfried, was gibst du uns,
wenn wir das Wild dir gönnen?

Siegfried.

Noch bin ich beutelos,
drum bittet, was ihr begehrt.

Die zweite Frau.

Ein kleines Ringlein
glänzt dir am Finger. —

Die drei zusammen.

Den gib uns!

Siegfried.

Einen Riesenwurm
erschlug ich um den Ring:
für des schlechten Bären Tatzen
böt' ich ihn nun zum Tausch?

Die erste Frau.

Bist du so karg?

Die Zweite.

So geizig beim Kauf?

Die Dritte.

Freigiebig solltest Frauen du sein!

Siegfried.

Verzehrt' ich an euch mein Gut,
das zürnte mir wohl mein Weib.

Die erste Frau.

Sie ist wohl schlimm?

Die Zweite.

Sie schlägt dich wohl?

Die Dritte.

Ihre Hand fühlt schon der Held!

(Sie lachen.)

Siegfried.

Nun lacht nur lustig zu,
in Harm lass' ich euch doch:
denn giert ihr nach dem Ring,
euch Neckern geb' ich ihn nie.

Die erste Frau.

So schön!

Die Zweite.

So stark!

Die Dritte.

So gehrenswert!

Die drei zusammen.

Wie schade, daß er geizig ist!
(Sie lachen und tauchen unter.)

Siegfried
(tiefer in den Grund hinabsteigend).

Was leid' ich doch das karge Lob?
lass' ich so mich schmähen? —
Kämen sie wieder zum Wasserrand,
den Ring könnten sie haben. —
He he! Ihr muntern Wasserminnen!
Kommt rasch, ich schenk' euch den Ring.

(Die Wasserfrauen tauchen wieder auf. — Sie zeigen eine ernste, feierliche Gebärde.)

Die Wasserfrauen.

Behalt' ihn, Held, und wahr' ihn wohl,
bis dir das Unheil kund,
das in dem Ring du hegst!
Froh fühlst du dich dann,
befrei'n wir dich von dem Fluch.

Siegfried
(gelassen den Ring wieder ansteckend).

Nun singet, was ihr wißt!

Die drei Wasserfrauen
(einzeln und zusammen).

Siegfried! Siegfried!
Schlimmes wissen wir dir.

Zu deinem Verderben wahrst du den Ring!
Aus des Rheines Gold ist der Ring geglüht:
der ihn listig geschmiedet und schmählich verlor,
der verfluchte ihn, in fernster Zeit
zu zeugen den Tod dem, der ihn trüg'.
Wie den Wurm du fälltest, so fällst auch du,
und heute noch — so heißen wir dir's —
tauschest den Ring du uns nicht,
im tiefen Rhein ihn zu bergen:
nur seine Flut sühnet den Fluch.

Siegfried.

Ihr listigen Frauen, lasset ab!
Traut' ich kaum eurem Schmeicheln,
euer Schrecken trügt mich nicht.

Die Wasserfrauen.

Siegfried! Siegfried! Wir weisen dich wahr!
Weich' aus! Weich' aus dem Fluche!
Ihn flochten webende Nornen
in des Urgesetzes Seil.

Siegfried.

Eurem Fluche fliehe ich nicht,
noch weich' ich der Nornen Gewebe!
Wozu mein Mut mich mahnt,
das ist mir Urgesetz, —
und was mein Sinn mir ersieht,
das ist mir so bestimmt.
Sagt denen, die euch gesandt:
dem Zagen schneidet kein Schwert,
dem Starken nur frommt seine Schärfe, —
ihm woll' es Keiner entwinden!

Die Frauen.

Weh'! Siegfried!
Wo Götter trauern, trotzest du?

Siegfried.

Dämmert der Tag auf jener Heide,
wo sorgend die Helden sie scharen, —

entbrennt der Kampf, dem die Nornen selbst
das Ende nicht wissen zu künden:
nach meinem Mut
entscheid' ich den Sieg!
Nun sollt' ich selbst mich entmannen,
mit dem Ring vertun meinen Mut?
Faßte er nicht meines Fingers Wert,
den Reif geb' ich nicht fort:
denn das Leben — seht! — so —
werf' ich es weit von mir!

(Er hat mit den letzten Worten eine Erdscholle vom Boden aufgehoben und über sein Haupt hinter sich geworfen.)

Die Wasserfrauen.

Kommt, Schwestern! Schwindet dem Toren!
So stark und weise wähnt' er sich,
als gebunden und blind er ist.
Eide schwur er und weiß sie nicht:
Runen weiß er und kennt sie nicht:
ein hehrstes Gut ward ihm gegönnt,
daß er's verworfen, weiß er nicht:
nur den Ring, der Tod ihm bringt,
den Reif nur will er behalten!
Leb' wohl, Siegfried!
Ein stolzes Weib
wird heute noch dich beerben:
sie gibt uns besser Gehör.
Zu ihr! Zu ihr! Zu ihr!

(Sie schwimmen singend davon.)

Siegfried

(sieht ihnen lachend nach).

Im Wasser wie am Lande
lernt' ich nun Weiberart:
wer nicht ihrem Schmeicheln traut,
den schrecken sie mit Droh'n:
wer dem nun kühnlich trotzt,
dem kommt dann ihr Keifen dran. —
Und doch, trüg' ich nicht Gudrun Treu',
der zieren Frauen eine
hätt' ich mir frisch gezähmt.

(Jagdhornrufe kommen von der Höhe näher: Siegfried antwortet lustig auf seinem Horne.)

Zweite Szene.

(Gunther, Hagen und die Mannen kommen während des Folgenden von der Höhe herab.)

Hagen
(noch auf der Höhe).

Hoiho!

Siegfried.

Hoiho!

Die Mannen.

Hoiho!

Hagen.

Finden wir endlich, wohin du flogst?

Siegfried.

Kommt herab, hier ist frisch und kühl!

Hagen.

Hier rasten wir und rüsten das Mahl.
Laß't ruh'n die Beute und bietet die Schläuche!

(Jagdbeute wird zu Haufen gelegt, Trinkhörner und Schläuche werden hervorgeholt. Später lagert sich alles.)

Hagen.

Der uns das Wild verscheucht,
nun sollt ihr Wunder schauen,
was Siegfried sich erjagt!

Siegfried
(lachend).

Schlimm steht's um mein Mahl!
Von eurer Beute bitt' ich für mich.

Hagen.

Du beuteleer?

Siegfried.

Auf Waldjagd zog ich aus,
doch Wasserwild zeigte sich nur:
war ich dazu recht beraten,
drei wilde Wasservögel
hätt' ich euch gefangen,

die dort auf dem Rheine mir sangen:
erschlagen würd' ich noch heut'!
(Gunther erschrickt und blickt düster auf Hagen.)

Hagen.

Das wäre böse Jagd,
wenn den Beutelosen selbst
ein lauernd Wild erlegte!

Siegfried.

Mich dürstet!
(Er hat sich zwischen Hagen und Gunther gelagert; gefüllte Trinkhörner werden ihnen gereicht.)

Hagen.

Ich hörte sagen, Siegfried,
der Vögel Sangessprache
verstündest du wohl: — so wär' das wahr?

Siegfried.

Seit lange acht' ich ihrer nicht mehr.
(Er trinkt und reicht sein Horn Gunther.)
Trink', Gunther, trink'!
Dein Bruder bringt es dir.

Gunther
(gedankenvoll und schwermütig in das Horn blickend).

Du mischtest matt und bleich:
dein Blut allein darin!

Siegfried
(lachend.)

So misch' es mit dem deinen!
(Er gießt aus Gunthers Horn in das seine, so daß es überläuft.)
Nun floß gemischt es über!
Laß' das den Göttern Labsal sein!

Gunther
(seufzend).

Du überfroher Held!

Siegfried
(leise zu Hagen).

Ihm macht Brünnhilde Müh'?

Hagen.

Verstünd' er sie so gut,
wie du der Vögel Gesang!

Siegfried.

Seit Frauen ich singen hörte,
vergaß ich ihrer ganz.

Hagen.

Doch einst vernahmst du sie?

Siegfried.

Hei, Gunther! Ungemuter Mann!
Dankst du es mir, so sing' ich die Mären
aus meinen jungen Tagen.

Gunther.

Die hör' ich gern.

Hagen.

So singe, edler Held!

(Alles lagert sich nah' um Siegfried, welcher allein aufrecht sitzt, während die anderen tiefer gestreckt liegen.)

Siegfried.

Mime hieß ein mannlicher Zwerg,
zierlich und scharf wußt' er zu schmieden:
Sieglind, meiner lieben Mutter,
half er im wilden Walde:
den sie sterbend da gebar,
mich Starken zog er auf
mit klugem Zwergenrat.
Meines Vaters Tod tat er mir kund,
gab mir die Stücken seines Schwertes,
das in letzter Schlacht er zerschlagen:
als Meister lehrte Mime mich schmieden,
des Schwertes Stücken schmolz ich ein,
und Balmung schuf ich mir neu.
Balmung hämmert' ich hart und fest,
bis kein Fehl mehr an ihm zu erspäh'n:
einen Ambos mußt' er mir spellen.
Da däuchte nun Mime tüchtig die Wehr,

daß mit ihr einen Wurm ich erschlüg',
der auf schlimmer Heide sich wand: —
„Wie lachten wohl — sagt' ich — Hundings Söhne,
hörten sie solch' ein Lied,
daß Siegfrieds Waffe mit Würmern focht,
eh' sie den Vater gerächt!"

Hagen.

Dess' wird dir nun Lob!

Die Mannen.

Lob sei dir, Siegfried!
(Sie trinken.)

Siegfried.

Da heerte Balmung, mein hartes Schwert,
die Hundinge sanken vor ihm.
Nun folgt' ich Mime, den Wurm zu fällen,
ihm wühlt' ich im riesigen Wanst: —
jetzt aber höret Wunder!
Von des Wurmes Blut mir brannten die Finger,
sie führt' ich kühlend zum Mund:
kaum netzt' ein wenig die Zunge das Naß,
was da die Vögelein sangen,
das konnt' ich klug's versteh'n;
auf Ästen sie saßen und sagten:
„Hei, Siegfried gehört nun der Nibelungenhort!
O, traut' er Mime, dem Treulosen, nicht!
Ihm sollt' er den Schatz nur gewinnen,
jetzt lauert er listig am Weg;
nach dem Leben trachtet er Siegfried,
O traute Siegfried nicht Mime!"

Hagen.

Sie warnten dich gut.

Die Mannen.

Vergaltest du Mime?

Siegfried.

Zu mir zwang ich den listigen Zwerg:
Ihn mußte Balmung erlegen.

Nun lauscht' ich wieder den Waldvögelein,
wie sie lustig sangen und sprachen:
„Hei, Siegfried erschlug nun den schlimmen Zwerg;
o fänd' in der Höhle den Hort er jetzt!
Wollt' er den Tarnhelm gewinnen,
der taugt' ihm zu wonniger Tat;
doch möcht' er den Ring sich erraten,
der macht' ihn zum Walter der Welt."

Hagen.

Ring und Tarnhelm trugst du nun heim.

Die Mannen.

Die Vögelein hörtest du wieder?

Hagen.

(nachdem er den Saft eines Krautes in das Trinkhorn ausgedrückt).

Trink' erst, Held, aus meinem Horn!
Ich würzte dir holden Trank,
die Erinnerung hell dir zu wecken,
daß Fernes nicht dir entfalle.

Siegfried

(nachdem er getrunken).

Und wieder lauscht' ich den Waldvögelein,
wie sie lustig sangen und sprachen: —
„Hei, Siegfried gehört nun der Helm und der Ring;
jetzt wüßten wir ihm noch das herrlichste Weib!
Auf hohem Felsen sie schläft,
ein Feuer umbrennt ihren Saal:
durchschritt' er die Glut, erweckt er die Braut,
Brünnhilde wäre dann sein!"

(Gunther hört mit immer wachsendem Erstaunen zu.)

Hagen.

Und folgtest du der Vögelein Rat?

Siegfried.

Rasch ohne Zaudern zog ich nun aus,
bis den feurigen Felsen ich traf;
durch die Lohe schritt ich und fand zum Lohn

schlafend ein wonniges Weib
in lichter Waffen Gewand:
zur Seite ihr ruhte ein Roß,
in Schlaf versenkt wie sie.
Den Helm löst' ich der herrlichen Maid,
mein Kuß erweckte sie kühn:
o wie mich selig da umschlang
der schönen Brünnhilde Arm!

Gunther.

Was hör' ich?

(Zwei Raben fliegen aus einem Busche auf, kreisen über Siegfried und fliegen davon.)

Hagen.

Verstehst du auch dieser Raben Spruch?

(Siegfried fährt heftig auf und blickt, Hagen den Rücken wendend, den Raben nach.)

Hagen.

Sie eilen, Wotan dich zu melden!

(Er stößt seinen Speer in Siegfrieds Rücken; Gunther fällt ihm, zu spät, in den Arm.)

Gunther und die Mannen.

Hagen, was tust du?

Siegfried.

(schwingt mit beiden Händen seinen Schild hoch empor, Hagen damit zu zerschmettern: die Kraft verläßt ihn und krachend stürzt er über den Schild zusammen).

Hagen

(auf den zu Boden Gestreckten deutend).

Meineid rächt' ich an ihm!

(Er wendet sich ruhig zur Seite ab und verliert sich dann einsam über die Höhe, wo man ihn langsam von dannen schreiten sieht.)

(Lange Stille der tiefsten Erschütterung.)

Gunther

(beugt sich schmerzlich zu Siegfrieds Seite nieder; die Mannen umstehen teilnahmvoll den Sterbenden).

(Dämmerung ist bereits mit der Erscheinung der Raben hereingebrochen.)

Siegfried

(noch einmal die Augen glanzvoll aufschlagend, mit feierlicher Stimme).

Brünnhild! Brünnhild!
Du strahlendes Wotanskind!
Hell leuchtend durch die Nacht
seh' ich dem Helden dich nah'n:

mit heilig ernstem Lächeln
rüstest du dein Roß,
das tautriefend
die Lüfte durchläuft.
Hieher den Kämpfeweiser!
Hier gibt es Wal zu küren!
Mich Glücklichen, den du zum Gatten korst,
nach Walhall weise mich nun, —
daß du aller Helden Ehre
Allvaters Met ich trinke,
den du, wunschliche Maid,
minnig dem Trauten reichst!
Brünnhild! Brünnhild! Sei gegrüßt!

(Er stirbt. Die **Mannen** erheben die Leiche auf den Schild und geleiten sie in feierlichem Zuge über die Felsenhöhe langsam von dannen. **Gunther** folgt der Leiche zunächst. Der Mond bricht durch die Wolken und beleuchtet auf der Höhe den Trauerzug der Mannen. — Dann steigen Nebel aus dem Rhein auf und erfüllen allmählich die ganze Bühne bis nach vorn. — Sobald sich dann die Nebel wieder zerteilen, erblickt man —

Dritte Szene.

— die Halle der Gibichungen mit dem Uferraum, wie im ersten Akte. — Nacht. Mondschein spiegelt sich im Rheine. **Gudrune** tritt aus ihrem Gemache in die Halle heraus.)

Gudrune.

War das sein Horn? —
(Sie lauscht.)
Nein! Noch kehrt er nicht heim. —
Schlimme Träume hab' ich geträumt! —
Wild hört' ich wiehern sein Roß, —
Lachen Brünnhildes weckte mich auf.
— Wer war das Weib,
das ich zum Rheine schreiten sah? —
Ich fürchte Brünnhild; — ist sie daheim?
(Sie lauscht an einer Türe rechts, und ruft dann leise.)
Brünnhild! — Brünnhild! — bist du wach?
(Sie öffnet schüchtern und blickt hinein.)
Leer das Gemach! — so war es sie,
die zum Rhein ich wandeln sah? —
(Sie erschrickt und lauscht nach der Ferne.)
Hört' ich ein Horn? — Nein, öde alles: — —
Kehrte Siegfried nun bald heim!

(Sie wendet sich mit einigen Schritten ihrem Gemache zu; als sie **Hagens** Stimme vernimmt, hält sie an und bleibt vor Furcht gefesselt eine Zeitlang unbeweglich stehen.)

Hagens Stimme
(von außen sich nähernd).

Hoiho! Hoiho! Wacht auf! Wacht auf!
Lichte! Lichte! Helle Brände!
Jagdbeute bringen wir heim!
Hoiho! Hoiho!

(Licht und wachsender Feuerschein von außen rechts.)

Hagen
(in die Halle tretend).

Auf, Gudrune! Begrüße Siegfried!
Der starke Held, er kehret heim!

(Mannen und Frauen geleiten in großer Verwirrung mit Lichten und Feuerbränden den Zug der mit Siegfrieds Leiche Heimkehrenden, unter denen Gunther.)

Gudrune
(in höchster Angst).

Was geschah, Hagen? Sein Horn hört' ich nicht!

Hagen.

Der bleiche Held, nicht bläst er's mehr, —
nicht stürmt er zum Jagen, zum Streit nicht mehr,
noch wirbt er um wonnige Frauen!

Gudrune
(mit wachsendem Entsetzen).

Was bringen die?

Hagen.

Eines wilden Ebers Beute:
Siegfried, deinen toten Mann!

Gudrune
(schreit auf und stürzt über die Leiche hin, welche in der Mitte der Halle niedergesetzt ist. — Allgemeine Erschütterung und Trauer).

Gunther
(indem er die Ohnmächtige aufzurichten sucht).

Gudrune, holde Schwester!
Hebe dein Aug', schweige mir nicht!

Gudrune
(wieder erwachend).

Siegfried! — Siegfried — erschlagen!
(Sie stößt Gunther heftig zurück.)
Fort, treuloser Bruder!

Du Mörder meines Mannes!
O Hilfe! Hilfe! Weh'! Weh'!
Siegfried haben sie erschlagen!

Gunther.

Nicht klage wider mich!
Dort klage wider Hagen!
Er ist der verfluchte Eber,
der deinen Mann zerfleischt!

Hagen.

Bist du mir gram darum?

Gunther.

Angst und Unheil greife dich immer!

Hagen
(mit furchtbarem Trotze herantretend).

Ja, denn, ich hab' ihn erschlagen,
ich, Hagen, schlug ihn zu tot:
meinem Speere war er gespart,
bei dem er Meineid sprach.
Heiliges Beuterecht
hab' ich mir nun errungen:
drum fordr' ich hier diesen Ring!

Gunther.

Zurück! was mir verfiel,
sollst nimmer du empfah'n!

Hagen.

Ihr Mannen, richtet mein Recht!

Gunther.

Rührst du an Gudruns Erbe,
schamloser Albensohn?

Hagen
(das Schwert ziehend).

Des Alben Erbe fordert so — sein Sohn:

(Er dringt auf Gunther ein; dieser wehrt sich: sie fechten. Die Mannen werfen sich dazwischen. Gunther fällt von einem Streiche Hagens tot nieder.)

Hagen.

Her den Ring!

(Er greift nach Siegfrieds Hand, diese hebt sich drohend empor.)
(Allgemeines Entsetzen. Gudrune schreit laut auf.)

Die Mannen und Frauen.

Weh'! Weh'!

Vierte Szene.

(Vom Hintergrunde her schreitet Brünnhilde fest und feierlich nach dem Vordergrunde zu.)

Brünnhilde
(noch im Hintergrunde).

Schweigt euren Jammer, eure eitle Wut!
Hier steht sein Weib, das ihr alle verrietet.
(Sie schreitet ruhig weiter vor.)
Kinder hör' ich greinen,
da süße Milch sie verschüttet:
nicht hört' ich würdige Klage,
wie sie des Helden wert.

Gudrune.

Brünnhilde! Unheilvolle!
Du brachtest uns diese Not!
Die du ihm die Männer verhetztest,
weh'! daß du dem Hause genaht!

Brünnhilde.

Armselige, schweig'!
Nie warst du sein Eheweib.
Sein Gemahl bin ich, dem er Eide schwur,
eh' Siegfried je dich ersah.

Gudrune
(in heftigster Verzweiflung).

Verfluchter Hagen! Weh'! Ach weh',
daß du den Trank mir rietest,
der ihr den Gatten entrückt.
O Jammer! Jammer! nun weiß ich, ach!
daß Brünnhilde die Traute war,
die durch den Trank er vergaß!

(Sie wendet sich voll Scheu von Siegfried ab und beugt sich in Schmerz aufgelöst über Gunthers Leiche, in welcher Stellung sie bis an das Ende verweilt. — Langes Schweigen. — Hagen steht, auf Speer und Schild gelehnt, in finsteres, trotziges Sinnen versunken, an der äußersten Seite, derjenigen entgegengesetzt, auf welcher Gudrune über Gunther hingestreckt liegt. Brünnhilde bei Siegfrieds Leiche in der Mitte.)

O, er war rein! —
Treuer als von ihm
wurden Eide nie gewahrt:
dem Freunde treu, von der eig'nen Trauten
schied er sich durch sein Schwert. —
Hab' Dank nun, Hagen!
Wie ich dich hieß,
wo ich dich's wies,
hast du für Wotan
ihn gezeichnet, —
zu dem ich nun mit ihm ziehe. —
Nun tragt mir Scheite, zu schichten den Haufen
am Uferrande des Rheins:
hoch lod're der Brand, der den edlen Leib
des herrlichsten Helden verzehre!
Sein Roß führet daher,
daß mit mir dem Recken es folge:
denn zu des Helden heiligster Ehre
den Göttern erleg' ich den eig'nen Leib.
Vollbringet Brünnhildes letzte Bitte!

(Die Mannen errichten am Ufer einen mächtigen Scheithaufen: Frauen schmücken ihn mit Decken, Kräutern und Blumen.)

Brünnhilde.

Mein Erbe nehm' ich nun zu eigen.

(Sie nimmt den Ring von Siegfrieds Finger, steckt ihn sich an und betrachtet ihn mit tiefem Sinnen.)

Du übermutiger Held,
wie hieltest du mich gebannt!
All' meiner Weisheit mußt' ich entraten,
denn all' mein Wissen verriet ich dir:
was du mir nahmst, nütztest du nicht, —
deinem mutigen Trotz vertrautest du nur!
Nun du, gefriedet, frei es mir gabst,
kehrt mir mein Wissen wieder,
erkenn' ich des Ringes Runen.
Der Nornen Rat vernehm' ich nun auch,
darf ihren Spruch jetzt deuten:
des kühnsten Mannes mächtigste Tat,
mein Wissen taugt sie zu weih'n. —

Ihr Nibelungen, vernehmt mein Wort!
eure Knechtschaft künd' ich auf:
der den Ring geschmiedet, euch Rührige band, —
nicht soll er ihn wieder empfah'n, —
doch frei sei er, wie ihr!
Denn dieses Gold gebe ich euch,
weise Schwestern der Wassertiefe!
Das Feuer, das mich verbrennt,
rein'ge den Ring vom Fluch:
ihr löset ihn auf und lauter bewahrt
das strahlende Gold des Rheins,
das zum Unheil euch geraubt! —
Nur einer herrsche:
Allvater! Herrlicher du!
Freue dich des freiesten Helden!
Siegfried führ' ich dir zu:
biet' ihm minnlichen Gruß,
dem Bürgen ewiger Macht!

(Der Scheithaufen ist bereits in Brand gesteckt; das Roß ist Brünnhilde zugeführt: sie faßt es beim Zaum, küßt es und raunt ihm mit leiser Stimme ins Ohr:)

Freue dich, Grane: bald sind wir frei!

(Auf ihr Geheiß tragen die Mannen Siegfrieds Leiche in feierlichem Zuge auf den Holzstoß: Brünnhilde folgt ihr zunächst mit dem Rosse, das sie am Zaume geleitet; hinter der Leiche besteigt sie dann mit ihm den Scheithaufen.)

Die Frauen

(zur Seite stehend, während die Mannen Siegfrieds Leiche erheben und dann im Umzuge geleiten).

Wer ist der Held, den ihr erhebt,
wo führt ihr ihn feierlich hin?

Die Mannen.

Siegfried, den Held, erheben wir,
führen zum Feuer ihn hin.

Die Frauen.

Fiel er im Streit? Starb er im Haus?
Geht er nach Helljas Hof?

Die Mannen.

Der ihn erschlug, besiegte ihn nicht,
nach Walhall wandert der Held.

Die Frauen.

Wer folgt ihm nach, daß nicht auf die Ferse
Walhalls Türe ihm fällt?

Die Mannen.

Ihm folgt sein Weib in den Weihebrand,
ihm folgt sein rüstiges Roß.

Die Mannen und Frauen zusammen
(nachdem die letzteren sich dem Zuge angeschlossen).

Wotan! Wotan! Waltender Gott!
Wotan, weihe den Brand!
Brenne Held und Braut,
brenne das treue Roß:
daß wundenheil und rein,
Allvaters freie Genossen,
Walhall froh sie begrüßen
zu ewiger Wonne vereint!

(Die Flammen sind hoch über den Opfern zusammengeschlagen, so daß diese dem Blick bereits gänzlich entschwunden sind. In dem ganz finsteren Vordergrunde erscheint Alberich hinter Hagen.)

Alberich
(nach dem Vordergrunde deutend).

Mein Rächer, Hagen, mein Sohn!
Rette, rette den Ring!

(Hagen wendet sich rasch und wirft, bereit sich in die Lohe zu stürzen, Speer und Schild von sich. Plötzlich leuchtet aus der Glut ein blendend heller Glanz auf: auf düst'rem Wolkensaume [gleichsam dem Dampfe des erstickten Holzfeuers] erhebt sich der Glanz, in welchem man Brünnhilde erblickt, wie sie, behelmt und in strahlendem Waffenschmucke, auf leuchtendem Rosse, als Walküre, Siegfried in der Hand durch die Lüfte geleitet. Zugleich und während sich die Wolke hebt, schwellen unter ihr die Uferwellen des Rheines bis zur Halle an: die drei Wasserfrauen, vom hellsten Mondlichte beleuchtet, entführen, von den Wellen getragen, den Ring und den Tarnhelm: — Hagen stürzt wie wahnsinnig auf sie zu, das Kleinod ihnen zu entreißen: die Frauen erfassen ihn und ziehen ihn mit sich in die Tiefe hinab. Alberich versinkt mit wehklagender Gebärde.)

Der Vorhang fällt.

Ende.

Trinkspruch

am

Gedenktage des 300jährigen Bestehens

der

königlichen musikalischen Kapelle

in

Dresden.

(1848.)

Der Zeitabschnitt, den mit heute das Bestehen der Kapelle umfaßt, ist von der ungewöhnlichsten Bedeutung: die drei Jahrhunderte des Lebens dieser Kunstanstalt bilden die Periode, welche unsre Geschichtsschreiber als die dritte der Weltgeschichte bezeichnen, indem sie vom Zeitalter der Reformation beginnt, und bis auf unsre Tage führt; es ist dies die Periode des zu immer deutlicherem Selbstbewußtsein sich entwickelnden Geistes der Menschheit: in ihr suchte sich mit sichererem Wissen der Menschengeist über seine Bestimmung und die fragliche Notwendigkeit der bestehenden, natürlich gewachsenen Formen des Daseins auf Erden aufzuklären. Ein Kunstinstitut, welches in und mit dieser Periode großgewachsen ist, kann von dem Geiste jener Entwicklung nicht fern geblieben sein: der Einfluß des Zeitgeistes wird es gebildet und getragen haben. Und so ist es: dem vor 300 Jahren alles ergreifenden Geiste protestantischer Fröm-

migkeit verdankt dies Institut seine Entstehung; ein Fürst, der in kühnen Unternehmungen für protestantische Unabhängigkeit das Schwert führte, gründete zugleich an seinem Hofe das Institut, durch welches jener Geist seinen künstlerischen Ausdruck finden sollte. — Nichts konnte im Verfolg der Zeiten der reicheren Ausbildung desselben förderlicher sein, als der Geist künstlerischen Behagens, der sich am Hofe zu Dresden immer mehr ausbreitete: er zog es einer weltlichen Bestimmung immer näher, stattete es zu diesem Zwecke immer mannigfaltiger aus, und wo es zu Genuß und Ergötzung diente, sammelten sich immer üppiger künstlerische Kräfte in ihm an. Ein lobenswürdiger Zug künstlerischer Genußliebe ist es, an dem Genusse gern teilnehmen zu lassen: unser Genuß steigert sich in der Gemeinschaft desselben mit Vielen; diesem Zuge verdanken wir es, daß der immer breiteren Beteiligung der vollen Öffentlichkeit eher zuvorgekommen, als nur nachgegeben ward. Dies schöne Institut gehört jetzt fast ausschließlich der Öffentlichkeit an, und ein geliebter kunstsinniger Fürst stattet es mit sorgsamer Vorliebe für diese erweiterte Wirksamkeit aus.

Wie nun alles gewachsen ist, wuchsen auch die einzelnen Glieder dieses Kunstkörpers; war es im Anfange möglich, die Instrumentalmusik nur als Anhang und Beilhilfe der Vokalmusik zu beachten, so haben endlich die Meister namentlich deutscher Musik dem Instrumentalorchester eine so bedeutungsvolle Wichtigkeit verschafft, daß dieser Teil des gesamten Musikinstitutes als ein wesentlich selbständiger Körper gepflegt werden mußte: die Vokalmusik hingegen, welche durch das Theater in so ganz neuer Mannigfaltigkeit sich zu entwickeln hatte, mußte endlich von jenem Körper fast ganz losgerissen und einer besonderen Pflege überwiesen werden. So sehen wir uns nun nach drei Jahrhunderten an einem dem Ausgangspunkte ziemlich entgegengesetzten Endpunkte angekommen, und feiern wir heute ein Jubelfest der Kapelle, so verstehen wir jetzt unter dieser Kapelle fast einzig das Orchester derselben. Bei ihm verweilen wir daher für jetzt und fragen nun:

Ist das Institut ein würdiger Träger des zu so hoher Blüte entfalteten Geistes deutscher Musik, wie er in der Gegenwart durch Beethovens gewaltigen Hauch bewegt wird?

Mit vollem freudigen Herzen rufe ich: Ja! ja! der ist es! — Nun, so steht es vollkommen auf der Höhe der Zeit, es hat seine Aufgabe bis hieher erfüllt. Lob und Dank sei Denen, die dies herrliche Institut so rüstig erhielten und pflegten, — sie haben sich um die Kunst verdient gemacht!

Kein schöneres Gleichnis kenne ich für solche Erscheinung, in welcher sich uns jetzt dies Kunstinstitut darstellt, als: es ist ein Mann! — Ein Mann, im vollen Sinne des Wortes, angelangt auf der kräftigsten Stufe seiner Ausbildung, der mit Verständnis auf seine Vergangenheit, d. h. die Entwicklung seiner Fähigkeiten zurückblickt, und im Bewußtsein seiner von ihm erkannten Bestimmung in der Gegenwart tätig ist und handelt. Das Kind der Gegenwart ist nun die Zukunft, und je klarer und sicherer der Mann in diese blickt, desto zweckmäßiger wird er schon jetzt die Gegenwart verwenden. Die Aufgabe des Mannes ist: nützlich zu wirken, und die Tätigkeit des Mannes wird dann vollkommen nützlich, wenn er sie stets und unausgesetzt seiner besten und höchsten Fähigkeit gemäß walten läßt: hat er nur Steine zu hauen gelernt, so haue er Steine, — vermag er aber schöne Gebäude aufzurichten, so überlasse er das Steinhauen andern, und zwar jenen, die nichts andres vermögen, und erfreue dafür durch die schönen Gebäude, die er aufrichtet: nur dadurch, daß er seiner höchsten Fähigkeit gemäß tätig ist, wird er seiner Bestimmung gemäß auch nützlich. Vor allem nützt er aber auch dadurch, daß er bildet, und erzieht; damit versichert er sich seine fortdauernde Wirksamkeit in die Zukunft: und hierin hat die Gegenwart den gerechtesten Anspruch an ihn; denn je höherer Art seine Fähigkeiten und Kenntnisse sind, um so weniger sind sie ihm für ihn allein verliehen, sondern für alle, denen er sie mitteilen kann. — Das Institut, von dem ich in diesem Gleichnisse spreche, soll, als das in seiner Art kostbarste und vollkommenste des Vaterlandes, der musikalischen Kunst im Vaterlande so nützlich werden, als es nur immer vermag: es erreicht dies durch seine Leistungen, die nach Möglichkeit stets im würdigsten Einklange zu seiner Fähigkeit stehen sollen; sodann dadurch, daß es sich der vaterländischen Kustproduktion immer teilnehmender und fördernder erschließt, und endlich dadurch, daß es der Ausgangspunkt höchster musikalischer Bildung für das gesamte Vaterland werde. Sind diese schönen Bestimmungen immer

vollkommener durch das Institut erfüllt, ist somit die große Nützlichkeit desselben dem ganzen Vaterlande zu immer klarerem Bewußtsein gelangt, so ist die Zeit und der Sturm nicht abzusehen, die seinem Fortbestehen irgend nachteilig werden könnten.

Ich komme schließlich wieder auf meinen „Mann" zurück, und zwar, um ihm eine kräftige Gesundheit auszubringen. Soll er tüchtig seiner ihm vorgezeichneten Bestimmung nachleben, so muß er froh und heil sein können: finden wir daher an ihm noch ein krankes Glied, vielleicht gar einen lahmen Finger, so kurieren wir so lange, bis er ganz gesund ist. Soll er sich aber recht ganz und vollkommen fühlen, so gebührt dem Manne auch ein Weib, d. h. dem Instrumental-Orchester gehört zum leiblichen Eigentume ein gleich tüchtiges, ihm angetrautes Vokalinstitut: ich halte dieses nämlich für eine Frau, da, wie wir ja ganz genau wissen, das gegenwärtige Orchester aus dem Schoße eines Sängerchores hervorgegangen ist.

Also, auf ein langes, glückliches und ehrenvolles Leben dieses schönen Institutes! Mögen wir, wenn wir in 300 Jahren wieder so zusammen sitzen, uns über die dann verflossene neue Vergangenheit mit ebenso ehrlicher Genugtuung aussprechen können, wie wir glücklich genug sind, über die jetzt zurückgelegte es heute tun zu dürfen! — Auf die Zukunft der Kapelle!

Entwurf zur Organisation
eines
deutschen National-Theaters
für das
Königreich Sachsen.

(1849.)

Die Mitteilung der vorliegenden, ziemlich umfangreichen Arbeit dürfte manchen meiner Leser belästigen, denn, will er mir überall hin folgen, so hat er diesmal mit mir sich auf ein ziemlich trockenes Feld zu verlieren, auf welchem es bis zur Berechnung in Zahlen kommt. Vielleicht rührt es ihn aber, mich selbst zu der Nötigung, auf solchem Gebiete mir ein Heil für meine Kunst aufzusuchen, gedrängt zu sehen, und scheuet nicht die Mühe anzuerkennen, welche ich mir vor Zeiten bereits gab, um dieser Kunst einen würdigen Boden im Staate selbst zu verschaffen. Gewiß dürfte vor allem Viele es angehen, einige Kenntnis von der Veranlassung zu dieser Arbeit und namentlich von dem Schicksale derselben zu gewinnen.

Es war in der Zeit vom Jahre 1848 zu 1849, wo alles auf Reform gerichtet zu sein scheint, als ich meine Gedanken darüber ausbildete, wie auch das Theater und die Musik durch jenen Geist gehoben werden könnten. Diesen Gedanken zu einem vollständigen Reorganisationsentwurfe im Betreff des Dresdener Hoftheaters auszuarbeiten, sah ich mich aber ganz beson-

ders veranlaßt, als ich wahrnahm, in welchem Sinne die damals im Königreiche Sachsen neugewählte radikale Abgeordnetenkammer die königliche Zivilliste zu examinieren gesonnen war: mir wurde hinterbracht, daß unter anderem die Subvention für das Hoftheater, als eine luxuriöse Unterhaltungsanstalt, gestrichen werden solle. Ich faßte daher den Entschluß, den Herrn Minister des Inneren, dessen Verwaltung die Kunstanstalten des Landes anvertraut waren, durch Mitteilung meines schnell auszuarbeitenden Entwurfes in den Stand zu setzen, dem Vorhaben der Landesabgeordneten im richtigen Sinne entgegentreten zu können, indem er ihnen zwar im Betreff der Beurteilung der gegenwärtigen Wirksamkeit des Theaters recht gab, sie aber darüber belehrte, wie ein Theater sehr wohl einer vorzüglichen Unterstützung durch den Staat würdig zu machen sei. Somit galt es mir nicht nur, das Theater zu retten, sondern zugleich unter dem Schutze und der Beaufsichtigung des Staates es einer edlen Bedeutung und Wirksamkeit erst zuzuführen. Der Minister, der biedere Herr Martin Oberländer, wollte meinen Gedanken begreifen; nur versprach er mir wenig Erfolg, wenn ich darauf bestünde, den Entwurf als Antrag von seiten der königlichen Regierung an die Abgeordneten gebracht zu sehen, denn er fürchte, von seiten des Hofes für die ganze Sache keine gute Aufnahme zu finden: man würde dort immer nur eine zugedachte Schmälerung von Vorrechten wie z. B. die Intendantenstelle nicht mehr durch einen Hofmann besetzen zu dürfen, erkennen und nimmermehr die Initiative zu solchen Maßregeln ergreifen wollen. — Während ich demzufolge schwankte, ob ich soweit gehen sollte, den Antrag auf Übertragung des Theaters von der königlichen Zivilliste auf das Staatsbudget einem der Abgeordneten anzuvertrauen, trat (im Mai 1849) die politische Katastrophe ein, welche allen gründlichen Reformideen für längere Zeit eine starre Schranke setzte.

Als ich späterhin von Herrn Oberländer mein Manuskript mir zurückerbat, ersah ich aus mehreren darin angebrachten Randbemerkungen daß mein Entwurf in den Kreisen, denen der Minister ihn mitteilen zu müssen geglaubt hatte, mit Hohn aufgenommen worden war. Jedenfalls erkannte ich, daß die Befürchtung eines dem Theater nachteiligen Angriffes auf dasselbe von seiten der Abgeordneten, welche zu meinem Vorgange mich

veranlaßt hatte, in jenen Kreisen für gänzlich unnötig gehalten worden war, da man bereits besser wußte, wie gegen dergleichen Übergriffe zu verfahren sein würde.

Auch mit dem Theater sollte es beim Alten bleiben. —

Daß ich für meine Ideen mir nun gründlicher zu helfen suchte, und lieber an das Chaos, als an das Bestehende mich halten zu müssen glaubte, wird dem Leser des dritten Bandes dieser Sammlung nicht entgehen; durch eine lange Reihe von Jahren hindurch wird er mich aber in der steten Wiederaufnahme dieses einen Kulturgedankens, dem Theater eine wahre Würde zu geben, begriffen sehen, und vielleicht in Verwunderung über die Ausdauer geraten, mit welcher ich für diesen Gedanken stets den zufällig mir nahe gelegten Umständen mich durch praktische Vorschläge anzupassen suchte. Daß ich hiermit nie Beachtung fand, wird ihn vielleicht ebenfalls in Verwunderung setzen. —

Nach dieser Vorbemerkung folge denn mein Entwurf selbst. —

In der theatralischen Kunst vereinigen sich, mit mehrer oder minderer Beteiligung, sämtliche Künste zu einem so unmittelbaren Eindruck auf die Öffentlichkeit, wie ihn keine der übrigen Künste für sich allein hervorzubringen vermag. Ihr Wesen ist Vergesellschaftung mit Bewahrung des vollsten Rechtes der Individualität. — Die ungemeine Wirkung ihrer Leistungen auf den Geschmack und die Sitten der Nation ist zu verschiedenen Zeiten von den Vertretern des Staates lebhaft erkannt worden, und es ist ihr durch sie, namentlich in Frankreich, der unmittelbare Schutz des Staates durch eine Organisation zuteil geworden, welche ihre Produktion dermaßen gefördert hat, daß jetzt noch die französische Theaterkunst als tonangebend für Europa betrachtet werden muß. — In Deutschland hat diese Kunst stets in einem Kampfe zwischen dem höheren geistigen Bedürfnisse der Nation und dem niederen der materiellen Existenz gelegen. Nach vereinzelten Versuchen, in diesem Kampfe würdig zu entscheiden, von denen der des Kaisers Joseph II. der edelste war, haben endlich seit der denkwürdigen Epoche des Wiener Kongresses die Fürsten Deutschlands es für ihre gemeinsame Aufgabe erachtet, in ihren Residenzen das Theater unter ihre unmittelbare Obhut zu stellen: — die materielle Seite der Kunst ist dabei aber einzig

gediehen, weil dafür in den fürstlichen Kassen reichliche Sorge getragen wurde; der entscheidende Umstand aber, daß an die Spitze der Verwaltung Männer aus dem Hofstaate berufen wurden, bei denen es nie in Frage kam, ob sie in der theatralischen Kunst speziell sachverständig seien, hat das geistige Interesse derselben auf das Empfindlichste beeinträchtigt. Die höhere geistige Mittätigkeit der Nation mußte von einem Institute ausgeschlossen bleiben, dessen verwaltende Behörde eine der Nation unverantwortliche war: der Intendant war nur dem Fürsten verantwortlich; in dem persönlichen Geschmacke des Fürsten, zumal aber auch in dem Grade seiner Teilnahme für das Theater, lag die einzige Gewährleistung für den Geist der Leitung eines Kunstinstitutes, welches, wie kein andres, der Ausdruck der höheren geistigen Tätigkeit der gesamten Nation zu sein beansprucht. — Alle Übel, die hieraus entstehen konnten, haben sich zur vollsten Genüge herausgestellt; bei Vermehrung des äußeren Glanzes ist die innere Hohlheit und entsittlichende Zwecklosigkeit theatralischer Leistungen in ihrer größeren Gesamtheit so weit gestiegen, daß die Ansicht, in dem Theater nur eine kostspielige Unterhaltungsanstalt zu sehen, eine verachtungsvolle Teilnahmlosigkeit der Nation hervorgerufen hat, in welcher gegenwärtig die Frage aufgeworfen wird, wie in bedrängten Zeiten ein solches müßiges Institut denn die Unterstützung durch die Zivilliste zu beanspruchen im Rechte sein könnte?

Aus diesem öffentlich kundgegebenen Bedenken wird es allein schon ersichtlich, wie weit gegenwärtig das Theater hinter seiner höheren Aufgabe zurückgeblieben ist, und wie wichtig es ist, die rechte Lösung dieser Aufgabe fortan gegen jeden verderblichen Einfluß sicher zu stellen. Diese Sicherung kann sich nur die gesamte Nation selbst stellen, indem das Institut ihrer vollen freien Beteiligung übergeben, somit zum Nationaltheater erklärt wird: — die Überwachung des höchsten sittlichen Grundgesetzes des Theaters muß der obersten verantwortlichen Behörde des Landes zugeteilt werden; diese Behörde ist das Ministerium des Kultus.

Bemühen wir uns, die höchste Anforderung des Staates an die Wirksamkeit des Theaters in einen bündigen Ausdruck zusammenzufassen, so können wir heute noch keine schönere Bezeichnung für dieselbe finden als den Ausspruch Kaiser Josephs:

„Das Theater soll keine andere Aufgabe haben, als auf die Veredlung des Geschmackes und der Sitten zu wirken."

Die Verantwortlichkeit für stete Aufrechterhaltung dieses Grundsatzes soll daher der Minister übernehmen; — in der Gewalt des Ministers kann diese Verantwortlichkeit aber nur dann liegen, wenn er in die Organisation des Theaters die volle, freie Beteiligung der geistigen und sittlichen Kräfte der Nation einschließt, so daß er wiederum die Nation sich für sich selbst verantwortlich macht. Die nächste Pflicht des Ministers ist es daher, eine solche Organisation in das Leben zu rufen; wir glauben hiermit eine vollkommen zweckmäßige in folgendem vorzuschlagen, wobei zunächst für die sofortige praktische Ausführbarkeit derselben die Höhe derjenigen Subvention festgehalten werden soll, wie sie sich gegenwärtig für das Hoftheater zu Dresden auf der Zivilliste S. Maj. des Königs angegeben befindet.

Wir beginnen mit dem bisherigen Hoftheater zu Dresden. Dies soll fortan heißen:

Deutsches Nationaltheater zu Dresden.

Organisation des deutschen Nationaltheaters.

Die bei diesem Theater zunächst Beteiligten sind:

I. als unmittelbar tätig: die Schauspieler und Sänger.
II. als mittelbar tätig: die Bühnendichter und Komponisten des Landes.

Schauspieler und Sänger 2c.

I. Die Schauspieler und dramatischen Sänger bilden das unmittelbar tätige Personal des Nationaltheaters. Sie werden für den Zweck ihrer Darstellung zunächst unterstützt durch den Theatermeister und das übrige praktische Hilfspersonal. Sie insgesamt werden von dem Direktor ausschließlich angestellt und entlassen, ihre Gehalte nach freier Übereinkunft zwischen ihnen und diesem festgestellt. Ihre Versorgung im Alter und bei eintretender Unfähigkeit versichern sie sich gegenseitig selbst durch fortwährende Beisteuer in einen Versorgungsfonds, wie er jetzt besteht: — eine gleichmäßige Einrichtung für sämtliche deutsche Nationaltheater ist zu erzielen. Das gesamte aktive Personal ist den Anordnungen des Direktors und der von ihm bestellten Regisseure unterworfen.

Verein der dramatisch. Dichter u. Komponisten.

II. Mittelbar tätig verhalten sich zum Theater die dramatischen Dichter und Komponisten: die Schöpfungen ihrer Kunst sind der Lebensstoff des Theaters: — in dem Grade ihrer Beteiligung an dem Theater im allgemeinen soll ihnen daher auch Beteiligung an

der Verwaltung desselben zugemessen werden, da zumal sie es sind, welche das aufgestellte Grundprinzip des Theaters am nächsten zu wahren und zu vertreten haben.

Alle Bühnendichter und Komponisten des Vaterlandes zunächst sollen daher in einen Verein zusammentreten, in welchem sie sich nach eigenem Ermessen durch Aufnahme von Literaten und Musikern, auch wenn sie nicht unmittelbar für die Bühne tätig sind, verstärken können, um somit fähig zu sein, die volle künstlerische und wissenschaftliche Tätigkeit der Nation in sich zu vertreten. Dieser Verein begründet sich in Zweig-Vereinen durch das ganze Land und in jeder Stadt, in welcher sich genug Literaten und Musiker vorfinden, um sich als Zweigverein zu konstituieren.

Die natürliche Aufgabe des Gesamtvereins ist, von seinem Standpunkte aus über die Erhaltung der ästhetischen, sittlichen und nationalen Reinheit des Nationaltheaters zu wachen; die Kritik also, welche bisher außerhalb des Institutes, ihm daher gegenübergestellt war, soll somit innerhalb und im mitbeteiligten Interesse desselben ausgeübt werden. Die dem Publikum vorgeführten theatralischen Vorstellungen sollen durch die umfassendste Kritik der Intelligenz des Landes so weit von den Mängeln experimentaler Spekulation gereinigt sein, daß nach bestem Ermessen der vorhandenen Fähigkeit das vollendete Kunstwerk sogleich dem Genusse der Öffentlichkeit geboten wird, das Publikum somit von vornherein in seine rechte, unverkümmerte Stellung zu dem Kunstwerke tritt, seine Beteiligung also nach vollkommen freiem Ermessen aussprechen kann. (Das unmoralische Gewerbe der Theaterrezensenten wird hierdurch aufgehoben werden.)

Honorarfrage.

Zu besonderer Beteiligung an dem Institute gelangt der Verein durch die Wahrung auch des materiellen Interesses der dramatischen Literatur; der Verein hat daher den Anteil der Bühnendichter und Komponisten an dem Ertrage ihrer, durch die Schauspieler und Sänger zutage geförderten, Geistesprodukte zu vertreten: — er hat in Übereinkunft mit den Direktoren der Nationaltheater die Höhe dieses Anteils, sowie die Art der Erhebung desselben festzusetzen.

Ausschuß. Vereinigter Ausschuß.

Der Verein soll daher zunächst für die Hauptstadt, als dem Sitze des Haupt-Nationaltheaters, einen Ausschuß erwählen, welcher in unmittelbaren Verkehr mit dem Direktor tritt. Der Direktor hat zur Beratung aller mit dem Dichter- und Komponisten-Vereine gemeinschaftlichen Interessen sich ebenso durch einen Ausschuß aus den Mitgliedern des aktiven Theaterpersonals, welcher von diesen selbst, und zwar zu gleicher Anzahl mit den Mitgliedern des Dichter- usw. Vereinsausschusses gewählt wird, zu verstärken. Beiden Körperschaften wird die freie Bestimmung darüber anheimgegeben, in welcher Weise und für welche Zeit sie die Ausschußmitglieder ernennen wollen. In diesem vereinigten Ausschusse wird nach Stimmenmehrheit entschieden; bei Stimmengleichheit entscheidet der Direktor; der mit diesem Ausschlag unzufriedene Teil des Ausschusses kann in letzter Instanz an den Minister rekurrieren, welcher,

als dem ganzen Lande verantwortlich, definitiv entscheidet. Jedem Ausschußmitgliede steht das Antragsrecht zu: Anträge gegen eine Bestimmung des Direktors bedürfen einer Unterstützung des vierten Teiles des vereinigten Ausschusses: der Stimmenmehrheit hat dieser sich sodann in einem Antrag gegen sich zu fügen, oder an den Minister zu rekurrieren. In diesem vereinigten Ausschusse sollen namentlich die aufzuführenden dramatischen Werke besprochen und beurteilt werden: wegen der Frage über die Annahme oder Zurückweisung eines vorgeschlagenen Stückes konstituiert sich der vereinigte Ausschuß als Jury und entscheidet dann nach Stimmenmehrheit. Vor allem soll in ihm das nationale Interesse der deutschen Kunst vertreten werden: die Werke ausländischer Kunst sollen nur durch Stimmenmehrheit und nur in Bearbeitungen, welche dem vereinigten Ausschusse als der deutschen Kunst würdig und zweckmäßig erscheinen, zur Aufführung zugelassen werden.

Jury

Die Ausschußmitglieder des Bühnendichter- und Komponisten-Vereines erhalten freien Eintritt im Theater, ebenso jedes Mitglied des ganzen Vereines, welches bereits ein auf der Bühne zur Darstellung gekommenes Stück geschrieben hat.

Der Direktor

Der Direktor des Nationaltheaters wird von sämtlichen Mitgliedern des aktiven Theaterpersonales, sowie von sämtlichen Mitgliedern des vaterländischen Dichter- und Komponisten-Vereines nach Stimmenmehrheit erwählt; der vereinigte Ausschuß hat den Kandidaten vorzuschlagen, der Minister nach der allgemeinen Wahl ihn zu bestätigen. Er bezieht einen festen Gehalt, welchen er nach erfolgter Wahl in Übereinkunft mit dem Minister bestimmt: überschreitet er in seiner Gehaltforderung das dem Minister dienlich erscheinende Maß, so hat der Minister unter Angabe dieses Grundes die Wahl in Frage zu stellen, und erst wenn dieselbe Wahl auch mit der Kenntnis dieses Umstandes von der Wählerschaft wiederholt wird, möge der Minister von seinem Bedenken abstehen.

Seine Anstellung ist eine für die Dauer seines Lebens gesicherte; ihm steht es frei, die Direktion niederzulegen und in seine frühere Stellung zurückzutreten; seine Versorgung im Alter oder bei eingetretener Unfähigkeit geschieht nach dem Gesetz für Staatsdiener: die eintretende Unfähigkeit kann von ihm selbst oder auch von dem vereinigten Ausschusse des Theaters erkannt, und auf bestätigende Abstimmung darüber nach Stimmenmehrheit der sämtlichen Mitglieder des Theaterpersonales und des Dichter- und Komponisten-Vereines angetragen werden.

Innere Verwaltung.

Der Direktor hat über die Anstellung und kontraktliche Entlassung des gesamten aktiven Theaterpersonales zu bestimmen, ebenso über die Gehalte nach Übereinkunft mit den Betreffenden. Er ernennt die Regisseure, sowie sämtliche zur Unterstützung des aktiven Personals ihm nötig erscheinende Beamte. Er bestimmt das Repertoir und die Reihenfolge, in welcher die vom vereinigten Ausschusse angenommenen Stücke zur Darstellung kommen und wiederholt werden sollen. Er bestimmt die Besetzung der Rollen und Par-

tien, und die hiermit verbundene Verwendung der Schauspieler oder Sänger. Er trägt Sorge für die szenische Ausstattung und setzt die Kostenbewilligung fest. Der für diese innere Angelegenheit dem Direktor zur Seite stehende Verwaltungsrat besteht aus den Regisseuren, oder bei den Operntheatern den Regisseuren und musikalischen Dirigenten einerseits, andrerseits aus Mitgliedern des aktiven Theaterpersonals, welche zu gleicher Anzahl mit jenen aus den vom Direktor ernannten Beamten von dem Theaterpersonale selbst jährlich gewählt oder erneuert werden. Bei gleichmäßiger Stimmenberechtigung aller Mitglieder dieses Rates steht dem Direktor jedoch die entscheidende Stimme zu: Anträge gegen eine Entscheidung des Direktors sind auf die oben angeführte Weise im vereinigten Ausschusse zu stellen.

Verwaltungsrat.

Kasse.

Die Kassengeschäfte läßt der Direktor durch von ihm anzustellende und zu entlassende, jedenfalls zu vereidigende Beamte verwalten, und er übernimmt dem Minister gegenüber die, von ihm ebenfalls eidlich zu bekräftigende Verpflichtung, nach redlichstem Bemühen für die zweckmäßigste Verwendung sowohl des vom Staate gewährten Zuschusses, als der Einnahmen Sorge zu tragen. — Er verwaltet die Theaterkasse in dem Sinne, daß etwaige Überschüsse guter Theaterjahre zur Deckung möglicher Ausfälle in schlechten Theaterjahren aufbewahrt werden. Im allgemeinen gilt ihm das Prinzip, mit dem Zuschuß und dem überschläglich leicht zu berechnenden Ertrage der Einnahmen auszukommen, as eben durch zweckmäßige Verwendung, die nur bei vollkommener Kenntnis der wahren Bedürfnisse eines Theaters möglich ist, sicher erreicht wird.

Für den Fall der Abwesenheit des Direktors bestellt dieser nach eigener Wahl seinen Stellvertreter, dem er seine volle Gewalt überträgt. Im Falle seines Todes erwählt der vereinigte Ausschuß unverzüglich einen provisorischen Direktor; der äußerste Termin für eine neue gesetzmäßige Wahl ist vom Minister zur Beschleunigung derselben festzusetzen.

Zweigtheater.

Es entsteht nun die Frage: in welcher Lage befinden sich die übrigen Städte Sachsens, im Bezug auf ihre Beteiligung am Theater, der Hauptstadt gegenüber?

Zu der Subvention des Staates trägt jeder Teil des Landes verhältnismäßig bei: — inwiefern ist er auch am Genusse beteiligt? Könnte nicht jede Stadt verlangen, in ihren Mauern ein ähnliches Institut „zur Veredlung des Geschmackes und der Sitten“ ihrer Bewohner erhalten zu wissen? — Hierauf ist zu antworten: — Soll in solchem Institute eine möglichste Vollendung angestrebt werden, so muß es seiner Natur nach auf einen Punkt hin konzentriert, nicht aber in viele Teile zerstückelt sein. Der bisher festgesetzte Zuschuß würde, sollte er in eine Subvention für alle, ja selbst nur die bedeutenderen Städte des Landes verteilt werden, nirgends ausreichen, um den Theatern die nötige Unterstützung zu geben, die sie von der Notwendigkeit der Spekulation auf den ungebildeteren

und deshalb zu bildenden Geschmack der größeren Masse unabhängig machen soll; der Zuschuß der Landes würde daher nutzlos vergeudet werden, und er kann vom wahren Nutzen für das Land und seine geistigen Interessen nur dann sein, wenn er für Erhaltung eines Hauptinstitutes, welches die Nationalehre vertritt, verwendet wird. Der Sitz des Institutes muß die Hauptstadt des Landes, welche zugleich der Sitz der Regierung ist, sein, und zwar schon aus dem einleuchtenden Grunde, weil die größte und besuchteste Stadt allein auch nur die reichliche Unterstützung an baaren Einnahmen dem Theater zufließen läßt, ohne welche jene Subvention des Staates wiederum nicht im geringsten ausreichen würde. In der Blüte des Nationaltheaters zu Dresden hat daher jeder Sachse, soweit er für die Ehre der Kunst sympathisiert, seinen Stolz zu setzen, und jeder Besuch der Hauptstadt bietet ihm die Gelegenheit, gegen ein geringes Eintrittsgeld im Theater sich an der künstlerischen Ehre seines Vaterlandes zu beteiligen, und somit für ein Geringes sich einem Genusse hinzugeben, der ihm nur durch die Entsagung, ein Gleiches auch in seiner Provinzialstadt zu haben, in dieser Fülle gewährt werden kann. Hiebei wäre jedoch zunächst die einzige Stadt Sachsens zu bedenken, die bisher neben der Hauptstadt ebenfalls ein stehendes Theater unterhielt, somit also die Kraft bekundet hat, aus eigenen Mitteln den Genuß einer Bühne sich zu verschaffen: dies ist Leipzig. Das dortige Theater hat bis jetzt durch die Teilnahme der Stadt allein bestanden: bei vielem Rühmlichen, das im Laufe der Zeiten geleistet, hat sich doch zu jeder Zeit bei ihm auch das Übel herausgestellt, das von den Leistungen eines Theaters unzertrennlich ist, welches seine Subsistenzmittel lediglich nur in seinen Einnahmen zu finden hat: die Forderungen der höheren Sittlichkeit und Intelligenz können erfolgreich gegen einen Privatunternehmer nicht geltend gemacht werden, der zur Übernahme der Gefahr, bei solchem Unternehmen Geld zu verlieren, nur durch die Aussicht auf Gewinn bewogen werden kann, den er sich auf jede ihm gut erscheinende Weise zu sichern berechtigt fühlt. — Faßt nun der Staat im Bezug auf das Theater im allgemeinen den Grundsatz in das Auge, den wir oben feststellten, dringt er auf Durchführung desselben, so muß er da machtlos erscheinen, wo er nicht zugleich in der Darreichung der Mittel sich beteiligt, welche den Nachteil herrschender Übelstände abwehren sollen. — Kann der sächsische Staat in dem vorliegenden namhaften Falle dem Privatunternehmer des Leipziger Theaters gebieten, ausschließlich nur nach jenen höheren Grundsätzen sein Theater zu führen? Kann er ihm, kurz herausgesagt, die Aufführung trivialer Possen u. dergl. verbieten, sobald diese ihm den Zudrang der großen Menge sichern sollen? — Vermag er dies nicht, darf er dann Leipzig zwingen wollen, zur Aufrechthaltung des von ihm erkannten richtigen Prinzipes aus eigenen Mitteln das Theater besonders zu unterstützen, da auch Leipzig bereits seine Steuer zum Zuschuß für das Haupt-Nationaltheater nach Verhältnis entrichtet? Nein! Der Staat muß also, um seine Macht auch hierin zu behaupten, — unterstützen. Dies kann er dadurch, daß er zu allernächst

Das Leipziger Theater.

einen Teil des Hauptzuschusses Leipzig zuteilt. Stand das königl. Hoftheater bisher mit 40 000 Taler auf der Zivilliste, so dürfte das Nationaltheater zu Dresden von nun an mit 30 000 Taler auszukommen haben, Leipzig somit 10 000 Taler jährlicher Subvention zugewiesen, sein Theater zum Nationaltheater erklärt, ihm dieselbe Organisation wie dem Dresdener gegeben, und seine Verwaltung somit unter die Verantwortlichkeit des Ministeriums ebenfalls gestellt werden. In einer Vereinigung mit der Stadt müßte die Anschaffung des Inventariums bestritten, der geringere Zuschuß aber durch den Vorteil erhöht werden, daß Dresden aus seiner zu gründenden (unten weiter zu besprechenden) Theaterschule ihm gute und wohlfeile Schauspieler zuführen soll. Die Erklärung, daß dem Nationaltheater zu Leipzig dieselbe Organisation, wie die des Nationaltheaters zu Dresden, gegeben werden soll, macht jedes weitere Eingehen auf die zukünftige Verfassung desselben hiermit unnötig, da der Unterschied nur in einer verhältnismäßigen Beschränkung des Ausgabeetats besteht, welche an dem Prinzipe nichts ändert.

Die Provinzialstädte.

Keine der übrigen Provinzialstädte ist bisher imstande gewesen, sei es auch in noch so dürftiger Weise, ein stehendes Theater zu unterhalten. Selbst Chemnitz konnte höchstens nur während der Wintermonate genügende Einnahmen bieten. Diese Städte könnten somit keinerlei Anspruch auf stehende Nationaltheater erheben, da sie erwiesenermaßen nicht imstande sein würden, ihrerseits die bei jedem Zuschusse noch nötige Unterstützung durch Einnahmen zu gewähren. Ihre Beteiligung am vaterländischen Nationaltheater müßte daher vorzüglich auf die Gelegenheit des Besuches der Hauptstadt oder Leipzigs angewiesen werden.

Reisende Schauspieltruppen.

Es haben jedoch in Sachsen zu jeder Zeit Direktoren von Schauspielertruppen Konzessionen zur Bereisung verschiedener Provinzialstädte von der Regierung erhalten; diese Truppen haben die Provinzialstädte auf längere oder kürzere Zeit besucht, und somit auch sie in unmittelbare Bekanntschaft mit dem Theater gebracht. Wie höchst mangelhaft diese Beziehungen des Theaters zum Publikum ausfallen müssen, wie verderblich für Geschmack und namentlich auch Sitten diese Wandertruppen von jeher gewesen sind, wie tief durch sie die Achtung vor dem Schauspielerstande noch jetzt, wo er auf der andern Seite so glänzend verzogen wird, niedergehalten ist, dies ist so eindringlich in dem neuerschienenen Buche Eduard Devrients: „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ dargetan, daß hier nur darauf hinzuweisen ist. Der Staat darf diese Institute nicht mehr dulden, vor allem schon deshalb nicht, weil er die Überwachung des Hauptgrundsatzes des Theaters: „auf die Veredlung des Geschmackes und der Sitten zu wirken“ bei ihnen nicht durchzuführen vermag. Es ist daher der Regierung dringend anzuempfehlen, solche Konzessionen nie wieder zu geben noch zu erneuern und für das allernächste bereits dahin zu trachten, die laufenden Konzessionen einzuziehen, und zu kündigen, selbst Opfer für Entschädigung der Beteiligten nicht zu scheuen, da ihm die höchste

Inkonsequenz zur Last gelegt werden müßte, wenn er für die Hauptstädte des Landes jenen nötigen Grundsatz mit energischer Sorge aufrecht erhielte, dagegen für die Provinzen der Verhöhnung desselben sogar Vorschub leistete. Wie jedoch diese Städte für die Einbuße des vermeintlichen Genusses von früher vollkommen entschädigt und ihnen vielleicht ganz in dem Maße und in der Zahl, als ihnen bisher theatralische Vorstellungen geboten wurden, der Genuß ungleich besserer Aufführungen verschafft werden soll, dies zu erörtern behalten wir uns nach Besprechung einer zu gründenden Theaterschule vor.

Einrichtung einer Theaterschule.

Schon in rein ökonomischem Betracht hat bisher das Theater höchst unzweckmäßig verfahren, indem es nichts oder doch nichts Hinreichendes getan hat, um aus sich selbst die nötige Nahrung für sein künstlerisches Material zu schaffen: das Auffinden geeigneter und nützlicher Talente war bisher dem Zufalle überlassen; da nirgends etwas für deren Heranbildung geschah, waren sie selten, daher kostspielig, der eigentliche Virtuos fast unbezahlbar.

So kam es auch, daß eigentliche Bildung von Schauspielern gar nicht mehr verlangt wurde, einiges Talent, vor allem aber erlangte Routine genügte. Daher unter den intelligenten Klassen der Nation auch die noch bestehende innere Verachtung gegen den Schauspieler, zumal Sänger. Diesem Zustande, geistig und materiell so nachteilig für das Theater, soll für alle Zeiten durch Errichtung einer Theaterschule und durch eine zweckmäßige Organisation derselben abgeholfen werden: ohne weitere bedeutende Kosten kann solche Schule als ein wesentliches Glied der Organisation des *anständig dotierten* Hauptnationaltheaters einverleibt, und auf folgende Grundlagen errichtet werden.

Organisation d. Schule.

Das Ministerium erläßt und wiederholt in halbjährigen Zeiträumen die Bekanntmachung für das ganze Land, daß junge Männer, wenn sie mindestens bereits das 16., junge Mädchen, wenn sie das 14. Jahr erreicht haben, zur Aufnahme in die Theaterschule zu Dresden sich melden können; die Eltern oder sonstigen Angehörigen der jungen Leute haben diese, sobald sie angenommen sind, drei Jahre lang in Dresden auf anständige und ehrbare Weise zu unterhalten, der Unterricht und alle Mittel zur Entwicklung vorhandener Fähigkeiten wird ihnen unentgeltlich, nach drei Jahren, in denen sich ihr entschiedenes Talent herausgestellt haben muß, auch ihre Versorgung durch ausreichenden Gehalt zugesichert. Jungen Leuten von ganz entschiedener großer Fähigkeit, denen die Mittel zu dreijährigem Unterhalt in Dresden erweislich abgehen sollten, wird auch dieser Unterhalt durch Unterstützung aus einem beständig zu erneuernden Fonds verschafft werden.

Lehrer.

Das Lehrerpersonal wird folgendermaßen gebildet.

Aus der Zahl der Mitglieder des aktiven Theaterpersonals der beiden Theater ernennt der Direktor Lehrer der Schauspielkunst, welche gegen eine festzusetzende Gehaltzulage den ihnen zugewiesenen Schülern in der praktischen Ausübung ihrer Kunst Unterricht zu erteilen haben.

Ein vom Direktor angestellter Tanzmeister, welcher zugleich die Fechtkunst verstehen muß, sorgt für die körperliche Ausbildung der Zöglinge.

(Das die musikalische Ausbildung, namentlich die Gesangskunst Betreffende, behalten wir uns für die Besprechung der Kapelle vor.)

Aus dem gesamten Dichter- und Literaten-Verein soll ferner und zwar vom Vereine selbst, ein Lehrer der Ästhetik, dramatischen Kunst und Poesie ernannt werden, welcher als solcher beim Nationaltheater eine feste Anstellung erhält und aus der Theaterkasse bezahlt wird. Es ist dem Vereine überlassen zu bestimmen, ob seine Anstellung eine lebenslängliche oder temporäre, wechselnde sein soll. Dieser Lehrer hat in öffentlichen Vorlesungen vor dem gesamten aktiven Personale des Theaters unentgeltlich in jeder dem Theater irgend verwandten Beziehung über Kunst, Literatur, Geschichte usw. zu unterrichten, und hierbei namentlich auch auf die geistige Ausbildung der Schüler der Schauspielkunst, welche diesen Vorlesungen ebenfalls beiwohnen, Rücksicht zu nehmen: nach Ermessen des Direktors werden die Schüler ihm auch zu besonderem Unterricht zugewiesen.

Aufnahme und Klasseneinrichtung der Schüler.

Der Anmeldung des Schülers folgt sogleich eine vorläufige Prüfung seiner Fähigkeiten, demnach Aufnahme oder Zurückweisung erfolgt; im günstigen Falle tritt der Zögling in die dritte Klasse ein und genießt den Elementar-Unterricht in jeder Abteilung der Schauspiel- und Gesangskunst. Nach der ersten halbjährigen Prüfung vor dem gesamten Lehrerpersonale wird nochmals über seine Fähigkeiten entschieden: erwecken sie keine gegründeten Hoffnungen, so wird der Zögling seinen Angehörigen mit der Empfehlung eines anderen Berufs wieder zugewiesen: stellen sich die Hoffnungen sicherer heraus, so tritt er nach einem neuen halbjährigen Kursus, also mit Vollendung des ersten Lehrjahres, in die zweite Klasse.

In der zweiten Klasse soll der Zögling, bei unausgesetzter Fortbildung durch zweckmäßigen Unterricht, mit der praktischen Ausübung des Erlernten auf einen Übungstheater bekannt gemacht werden: selbst mit der wirklichen Bühne soll er vertraut werden, und zwar je nach seinen Fähigkeiten durch Mitwirkung im Sängerchor, als Figurant oder nach Befinden durch kleine Sprechrollen. In dieser Klasse hat er zwei volle Jahre zu verweilen, und nur bei ganz besonderem Talente und bei ungewöhnlich schnellen Fortschritten, die sich in den halbjährigen Prüfungen herauszustellen haben, könnte er schon früher in die erste Klasse treten.

In der ersten Klasse muß der Zögling bereits so weit zum praktischen Schauspieler herausgebildet sein, daß er auf dem Übungstheater jede seiner Individualität zusagende größere oder kleinere Rolle oder Gesangspartie aus einem Kreise dramatischer Schöpfungen, die den Standpunkt seiner bis hierher entwickelten Auffassungsgabe überhaupt nicht überschreiten, zur Zufriedenheit der Lehrer durchzuführen vermag. Hat sich diese Fähigkeit bis dahin nicht in ihm herausgestellt, ist aber der Chordirektor andrerseits damit einver-

standen, so tritt er von nun an in das wirkliche Chorpersonal mit dem ihm zukommenden Gehalte ein. Nur wenn auch hierzu die Fähigkeiten nicht genügend erscheinen, auch sonst beim Theater kein Amt offen ist, das seinen Fähigkeiten entspräche und zu dessen Übernahme er sich geneigt zeigen würde, muß er noch schließlich entlassen werden.

Da nun aber für die sichere und selbständige Fortentwicklung des bis zu dieser ersten Klasse gereiften jungen Schauspielers nichts so nötig ist, als die Erprobung seiner Leistungen und des Erfolges derselben vor einem wirklichen Publikum, nicht mehr bloß vor dem ihm vertrauten Lehrerpersonale, so entsteht die Frage, wie ihm dies wirkliche Publikum zu verschaffen sei, da das Publikum der Hauptstadt zu fordern hat, nicht die Experimente künstlerischer Erziehung, sondern deren möglichst vollendete Resultate vorgeführt zu erhalten. Der junge Schauspieler wäre somit auf kleinere Theater zu verweisen; diese Theater müssen aber ebenfalls unter der Aufsicht des Direktors des Haupttheaters stehen, um den Einfluß der Schule fortan noch an ihm ausüben zu können. Dies wird am zweckmäßigsten erreicht, wenn die eingezogenen Konzessionen zur Bereisung der Provinzialstädte in ihrer Gesamtheit dem Direktor des Haupttheaters zugestellt werden: dieser hätte daher nach dem sich herausstellenden Bedürfnis eine oder zwei Truppen zu bilden, in denen manches geringere Talent, statt es gänzlich zu entlassen oder bei jener halben Invalidität, welche Versorgung noch nicht zuläßt, dem höheren Interesse der Hauptbühnen aber hinderlich zu werden beginnt, zunächst noch zweckmäßig verwendet werden könnte. Diese Truppen würde er Regisseuren oder Direktoren seiner Wahl zur Führung anvertrauen, zugleich ihnen aber die Zöglinge erster Klasse je nach ihren Fähigkeiten einverleiben, um diesen somit die Laufbahn als praktische Schauspieler oder Sänger auf gut geleiteten Provinzialbühnen zu eröffnen. Die Zöglinge der ersten Klasse können somit bereits einen Gehalt beziehen, der am zweckmäßigsten für alle auf einen gleichen Ansatz zu bringen wäre. Der aus diesem Zweigunternehmungen bei irgend geschickter Leitung immer noch zu verhoffende Überschuß kann aber zu einem Fonds gänzlich unbemittelter junger Leute verwendet werden, deren bei der Besprechung der Annahme von Zöglingen näher gedacht worden ist.

Der Direktor, oder ein von ihm Bevollmächtigter, wird so oft als möglich die Leistungen der Zöglinge auf den Provinzialtheatern selbst in Augenschein nehmen, von der Reife der einzelnen Talente sich überzeugen, und je nach dem Bedürfnis des Nationaltheaters das Personal desselben durch völlige Anstellung der Geeigneten ergänzen. Dieser Vorteil, gute und wohlfeile Schauspieler aus diesem Institute sich zu verschaffen, soll nun dem Nationaltheater zu Leipzig ebenfalls zustehen, so daß beide Nationaltheater des Landes aus dieser Theaterschule sich ergänzen. Die Direktoren beider Nationaltheater haben sich über die Anstellung jedes Zöglings nach ihrem Bedürfnis unter sich zu verständigen.

Anstellung der Zöglinge.

Erhält ein Zögling der ersten Klasse den Antrag zu einer Anstellung an einem auswärtigen Theater, so hat er dies dem Direktor

anzuzeigen; findet dieser an beiden Nationaltheatern sogleich oder binnen einem halben Jahre keine gleiche Stelle für ihn frei, so hat er dem Zöglinge die Erlaubnis zur Annahme jenes auswärtigen Antrages zu erteilen, damit der ganzen Einrichtung durchaus kein Begriff von Menschenkauf und -Handel verbunden sein soll. Dagegen würde es den Direktoren beider Nationaltheater für den Fall, daß in der ersten Klasse der Zöglinge kein Talent vorhanden sei, welches eine im Personale entstandene Lücke zweckmäßig auszufüllen vermöchte, ebenfalls freistehen, von auswärtigen Theatern her dem Bedürfnisse abzuhelfen.

Der Vorteil dieser Einrichtungen für das Theater und die theatralische Kunst ist unbestreitbar: — das Theaterinstitut wird für das gesamte sächsische Vaterland zu einem organischan Ganzen, welches sich aus sich selbst erneut und fortbildet, und dem Schauspielerstande die vollkommenste Achtung und Gleichstellung mit jedem andern Staatsbürger zusichert, weil seine Grundbedingungen auf denen der größten Bildung beruhen. —

Ein besonderer Vorteil entspringt für den höheren sittlichen Zweck des Staates daraus, daß er diesen Zweck für jeden Teil des Ganzen in Forderung stellen kann; seine Machtlosigkeit über die auf Selbsthilfe angewiesenen Provinzialtheater ist aufgehoben, und hierbei ist namentlich auch der wichtige Umstand in das Auge zu fassen, daß der Direktor des Haupttheaters es vollkommen in der Hand hat, dem Publikum der Provinzialstädte die Vorstellungen nur solcher Stücke vorführen zu lassen, welche von der Intelligenz des Landes — hierher bezüglich durch den vereinigten Ausschuß vertreten — als dem höheren Prinzip der dramatischen Kunst entsprechend erkannt worden sind. Er wird den Zweigtruppen erstens nur gute Stücke einstudieren lassen, zweitens, was sehr wichtig ist, nur solche, welche sich für deren Kräfte und Fähigkeiten eignen und zugleich dem bescheidenen Rahmen kleinerer Bühnen entsprechen, während jetzt dem Geschmack und Sitten höchst verderblichen Zustande nicht gewehrt werden kann, in welchem z. B. Opern und Stücke, welche für die kolossalen Dimensionen der größten Pariser Theater berechnet sind, mit den jämmerlichsten Entstellungen, von dem mangelhaftesten Personale und auf den ungeeignetsten Bühnen zu reproduzieren versucht wird.

Der höhere Zweck der Kunst wird somit bis in das kleinste Verhälnis richtig erfaßt und durchgeführt, daher also dem gesamten Vaterlande ein entsprechender Anteil an dem Nationaltheater, allen intelligenten Kräften der Nation volle, freie Beteiligung dabei zugesichert, dadurch zugleich aber auch die vernünftigste und zweckmäßigste Fortentwicklung desselben nach der Fähigkeit und dem Willen der Nation begründet werden.

In bezug auf die Provinzialtheater ist noch nachzutragen, daß, da 1. die Organisation in ihrem Betreff nicht eher wird ins Leben treten können, als bis eine erste Schülerklasse soweit als

nötig gebildet sein wird, also mindestens erst in vier bis fünf Jahren, und da 2. die laufenden Konzessionen nicht sogleich werden einzuziehen sein, durch zu plötzliche Einziehung derselben auch zu viel Beteiligte sogleich brotlos gemacht werden dürften, — bis zum allmählichen Ablauf und als letzter Termin ihrer Einlösung ebenfalls vier bis fünf Jahre festgesetzt werden mögen, nach welchen sämtliche Konzessionen erloschen und eingezogen sein sollen. Dies würde jedoch am zweckmäßigsten sogleich den Inhabern der Konzessionen zu insinuieren sein, zumal da in der gegenwärtigen bewegten Zeit an und für sich diese Konzessionen wenig Vorteil gewähren, indem die meisten Truppen — namentlich im Angesicht des Sommers — in der Auflösung begriffen sind.

Zunächst aber stellt der Minister einen Direktor des Dresdener Nationaltheaters an, mit dem Auftrage, die neue Organisation, in dem Maße und so allmählich als ihm das zweckdienlich erscheint, in das Leben zu rufen.

Zahl der Theatervorstellungen.

Bei der hiermit beabsichtigten Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen ist es völlig unmöglich, daß entschiedene Mißbräuche und Übelstände andauernd bestehen könnten, sie müßten denn in der Unfähigkeit oder dem üblen Willen der bei dieser Organisation vollkommen mitbeteiligten Nation selbst begründet sein: für diesen undenklichen Fall würde jedoch auch kein Machtgebot der Welt abhelfen können. Daher würde jede nähere Bestimmung oder Vorschrift, außer der für die Organisation selbst nötigen, durchaus überflüssig sein: denn die Zweckmäßigkeit derselben entspringt lediglich aus der Sache selbst. Nur einen Punkt halten wir noch für so wichtig, daß seine Erörterung im Voraus uns nötig erscheint: dies ist die Festsetzung der Zahl theatralischer Vorstellungen.

In Dresden hat zuletzt die Annahme stattgefunden, an jedem Abende der Woche — also siebenmal wöchentlich — im Theater zu spielen. Der größte Nachteil für den Geist und die Beschaffenheit der Vorstellungen bei Festhaltung dieser Annahme ist unverkennbar, wenn man bedenkt, daß Vorstellungen noch so beliebter Stücke nicht schnell und häufig nacheinander wiederholt werden können, da das Theater-Publikum nicht mannigfaltig und groß genug ist; — daß demnach ein mannigfaltiger Wechsel der Stücke und ihrer Gattungen zunächst nur vermag, die nötige Teilnahme des Publikums am Theaterbesuch zu fesseln; — daß folglich fast das ganze Repertoir einer Woche aus verschiedenen

und verschiedenartigen Stücken zusammengesetzt sein muß, diese Anforderung aber die Möglichkeit genügender Vorbereitung und somit der Verantwortlichkeit für möglichst vollendete Aufführung der Stücke ausschließt. Sollte in der Theorie dieser große Übelstand überwindbar erscheinen, so hat alle Praxis es dagegen vollständig widerlegt. Es hat sich gefunden, daß bei dieser starken Anzahl von Aufführungen in jeder Woche dieser oder jener beabsichtigten Vorstellung Hindernisse entgegengetreten sind und verursacht haben, daß, um der Konvention zu genügen, sogenannte Aushilfsvorstellungen zustande kamen, welche in der Regel von einer Beschaffenheit sind, daß sie dem anwesenden Publikum den Besuch des Theaters für ein nächstes Mal verleiden, dem künstlerischen Interesse aber außerdem von höchstem Nachteil sind, indem sie durch sich den Begriff des Handwerksmäßigen in Fülle aufkommen lassen und nähren.

Der Erwägung dieser, auch von der bisherigen Theaterverwaltung vollkommen anerkannten Übelstande wurde hauptsächlich gegenübergestellt: Dresden habe zu viele Fremde und solche Leute, die an einem Abende, an dem kein Theater wäre, nicht wissen würden, wie sie die Zeit hinbringen sollten. In dieser Erwiderung liegt unsers Erachtens die bitterste Anklage der bisher verbreiteten Ansicht vom Theater. Also nur, wenn die Leute nicht wissen, was sie vor langer Weile mit einem Abende anfangen sollen, nahm man an, daß sie das Theater besuchen würden? In der Tat, bei einem großen Teile des Publikums ist diese Ansicht zur Gewohnheit, das Theater somit zu einer bloßen Unterhaltungsanstalt, zum Zeitvertreib als Surrogat für Kartenspiel u. dergl. herabgesunken. Wollten wir nun von vornherein nicht eine bei weitem höhere und würdigere Ansicht vom Theater ins Auge fassen und zur Geltung zu bringen suchen, so begriffen wir nicht, mit welchen Ansprüchen wir die tätige Unterstützung der Nation irgendwie für dieses Institut zu fordern uns unterfangen sollten. Unsre Ansicht ist daher, wie wir sie dargetan haben, eine edlere; nach ihr beanspruchen wir die vollste und regste Teilnahme der gesamten Nation an einer künstlerischen Anstalt, welche im Verein mit allen Künsten ihren Zweck in der Veredelung des Geschmackes und der Sitten erkennt. Diese Teilnahme des Publikums muß eine tätige, energische, — nicht schlaffe und oberflächlich genußsüchtige sein. Schon

aus diesem Grunde müssen wir daran denken, uns ihm nie in einem handwerksmäßigen Lichte zu zeigen, ihm nie Vorstellungen vorzuführen, welche in der gewöhnlichen Theaternot zustande gekommen sind: sondern jede muß den Stempel möglichster Vollendung an sich tragen, damit die Kunst stets ihre Achtung gebietende Würde behaupte. Dies wird zunächst auch mit durch Beschränkung der sogenannten Spieltage erreicht werden. — Aber noch andre Gründe sind dafür anzuführen, nämlich, wenn das Theater eine rege und möglichst unausgesetzte Teilnahme der Nation unterhalten soll, muß es diese Teilnahme sich nicht dadurch verscherzen, daß es das Publikum Tag für Tag auffordert; es muß an bestimmten Tagen der Woche freiwillig zurücktreten, welche dem Staatsbürger zu seiner Beteiligung an der Beratung des Volkswohles, der Familie für den Genuß ihrer selbst, sowie den andern ungemischten Künsten, namentlich der selbständigen Vokal- und Instrumentalmusik zu Aufführungen zugewiesen sein müssen. Somit tritt auch das Theater und seine Angehörigen zu dem Staate in ein harmonisch beteiligtes Verhältnis.

Vollkommen irrtümlich ist die Annahme, als ob bei einer Beschränkung der Spieltage die Einnahme leiden müsse: — einige gute Einnahmen der Woche entschädigen kaum für die, bei Überhäufung der Spieltage unvermeidlichen, mehreren schlechten. Ist die Teilnahme des Publikums auf eine geringere Zahl von Vorstellungen beschränkt, so wird es diesen auch ausschließlicher sein Interesse zuwenden: das Bewußtsein, jeden Abend ein gewisses Vergnügen genießen zu können, stumpft das Verlangen darnach ab. Es wird und muß sich unausbleiblich herausstellen, daß z. B. fünf gute Vorstellungen einer Woche besser besucht sein und mehr eintragen müssen, als sieben mittelmäßige, unter denen einige ganz schlechte. Ein unbedingter Gewinn ist schon die Ersparnis der Tageskosten und somit die Reduktion des jährlichen Ausgabeetats.

Daher möge von vorherein eine Bestimmung festgesetzt werden, wonach z. B. die Spieltage am Nationaltheater zu Dresden von der Zahl sieben auf höchstens fünf herabgesetzt werden, und so für Leipzig verhältnismäßig ähnlich.

Das musikalische Institut.

In unmittelbarem Zusammenhange mit dem Theater steht die musikalische Kapelle.

Dieses Institut, ursprünglich (wie es seine Benennung „Kapelle" bekundet) zur Verherrlichung des Gottesdienstes durch musikalische Feier desselben begründet, erhielt zunächst seine weltliche Bestimmung durch seine Mitverwendung zur Ergötzung des fürstlichen Hofes bei Festen u. dergl.; zu diesen Ergötzungen gehörte früher namentlich auch die italienische Oper. Im Laufe der Zeiten ist die Bestimmung dieses Institutes immer mehr der Weltlichkeit zugewendet und der Öffentlichkeit zum Mitgenusse seiner Leistungen erschlossen worden, so daß endlich seit Errichtung des Hoftheaters seine Verwendung zum allergrößten Teile diesem zugewiesen ist: die Kapelle hat zwar noch in derselben Ausdehnung wie früher den musikalischen Kirchendienst zu versehen, und es ist daher auf der Zivilliste Sr. Maj. des Königs namentlich um dieser Bestimmung willen seiner gedacht; der bei weitem überwiegend gewordene Teil seiner Beschäftigung kommt jedoch dem Theater zu gut, in welchem für Schauspiel und Oper das Orchester einzig von ihm gestellt wird. Seine Benutzung zur Privatunterhaltung des Hofes hat sich von selbst auf diese Weise außerordentlich beschränkt; die Kapelle hat in der letzten Zeit nur am Neujahrstage während der königlichen Tafel, und am zweiten Ostertage bei einem Hoffeste einen Teil der Unterhaltung zu besorgen gehabt, außerdem sind an verschiedenen Abenden, namentlich des Winters, einzelne Virtuosen der Kapelle zur Unterhaltung des Hofes mit verwendet worden. Der Genuß an den Leistungen des Institutes ist somit fast ausschließlich der Öffentlichkeit zugewendet, und zum größten Teile bestehen diese in seiner Mitwirkung bei den Theateraufführungen, sowie in großen Konzertaufführungen selbst: seine ursprüngliche Bestimmung für die Kirche beschränkt sich gegenwärtig fast lediglich nur auf die Beibehaltung der Anzahl der Dienste: der Geist derselben hat namentlich dadurch großen Abbruch gelitten, daß der vokale Teil der Kapelle fast gänzlich vernachlässigt worden ist, ein Gegenstand der Betrachtung, dem wir uns alsbald ausführlich zuzuwenden beabsichtigen.

Unter solchen Umständen ist denn vorzüglich der instrumentale Teil der Kapelle, das eigentliche Orchester, zu entsprechender Blüte gediehen: er ist es, der die Ehre der ganzen Institutes getragen und der Nation Achtung vor ihm gesichert hat. Seine Erhaltung und zeitgemäße Fortentwicklung würde daher nicht nur im äußersten Interesse der Kunst, sondern auch im Wunsche der Nation begründet sein. Es fragt sich aber, ob die zur Erhaltung der Kapelle auf der Zivilliste jährlich ausgesetzte Summe nicht zweckmäßiger als bisher verwendet werden kann, um in ihr ein musikalisches Institut herzustellen, in dessen Organisation sämtliche Teile der absoluten Musik eingeschlossen und gleichmäßig vertreten seien, das ferner in sich selbst die Quelle der Erneuerung und Fortbildung ernähre, und das endlich für die Pflege der Musik im gesamten sächsischen Vaterlande von Nutzen wäre? Die Lösung dieser wichtigen Aufgabe ist allerdings bisher vernachlässigt, ja die Aufgabe selbst nicht erkannt worden; und in demselben Grade, wie beim Theater, ist dieser Übelstand auch hierbei darin begründet, daß zu der obersten Leitung auch des betreffenden Institutes bis jetzt derselbe Beamte des Hofstaates bestellt worden ist, bei dem ein spezielles künstlerisches Sachverständnis nicht vorausgesetzt wurde, ohne welches, auch bei dem redlichsten und vortrefflichsten Willen zu dem Besten, das wahre Beste für die Kunst selbst doch nie erkannt werden kann.

Die Zahl der Mitglieder eines solchen musikalischen Institutes ist nach dem vorhandenen, namentlich durch die Räumlichkeit der Kunstlokale genau sich bestimmenden Bedürfnisse ein für allemal als zweckdienliche Norm festzusetzen: die Anforderungen an die einzelnen Glieder des Organismus sind ein- für allemal genau zu ermitteln; die verhältnismäßigen Ausgaben dafür bilden in ihrer Gesamtheit den Etat, welcher ebenfalls von vornherein fest bestimmt wird, und somit bleibt der Verwaltung nur die Aufgabe, nach Ermessen der künstlerischen Zweckmäßigkeit die Ausfüllung des Etats anzuordnen, und hierzu kann nur derjenige berufen sein, dem die künstlerische Leitung des Institutes mit der unmittelbaren Verantwortlichkeit für dessen Leistungen übertragen ist, und das ist der Kapellmeister (oder musikalische Dirigent), wie beim Theater der sachverständige, aus dem Theater selbst

hervorgebildete Direktor. Seine Verantwortlichkeit muß jedoch dem Institute gegenüber wohl begründet sein, und dies wird durch eine verfassungsmäßige Organisation desselben am sichersten erreicht werden. Die Organisation des Institutes ist daher zuvörderst in das Auge zu fassen, und nach Ermittlung dessen, wie der jährliche Etat am zweckmäßigsten zur harmonischen Beschaffung eines vollständigen Ganzen zu verwenden sei, werden sich die Glieder sicherer herausstellen, welche in selbständiger Vertretung und Beteiligung zur Aufrechthaltung des guten künstlerischen Geistes selbst beitragen sollen. —

Gesangschor.

Das Instrumentalorchester tritt bei allen Aufführungen, sei es in der Kirche, im Theater oder in Konzerten, in mehr oder weniger unmittelbares Zusammenwirken mit dem Gesangschor: für die Kirche werden wir nachweisen, daß, nach allen Begriffen von einer würdigen Kirchenmusik, das Orchester sogar vor dem Gesangschor zurückzutreten hat. Dieser sehr wichtige Teil des gesamten musikalischen Institutes nun, wie ist er gegenwärtig beschaffen?

Kirchensänger.

Für den Kirchengesang sind aus dem Kapellfonds eine Anzahl Sänger besoldet, welche nach der Eigenschaft, ob sie katholischen Bekenntnisses sind, aus der Zahl der Opernsänger angestellt werden: zu bemerken ist hierbei, daß schon des geforderten Glaubensbekenntnisses wegen die Auswahl schwierig und beschränkt ist, daß ferner bisher die Unterstützung eines Kirchengehaltes oft auch zum Unterhalt von Sängern verwendet wurde, welche für den Operngesang bereits halbe Invaliden waren, oder solcher, deren Gehaltsforderungen der Theaterkasse zu lästig fielen, daher ein Teil derselben auf den Kapellfonds übertragen wurde, jedoch gegen die stillschweigend getroffene Übereinkunft, solange die Stimme des Sängers in Kraft für die Bühne sei, sie für die Kirche nicht in Anspruch zu nehmen. Die Zahl dieser sogenannten „Solosänger" wurde durch fünf bis sechs katholische Theater-Choristen verstärkt, so daß die Gesamtzahl der Männerstimmen gegenwärtig vierzehn betrug. Die Frauenstimmen: Sopran und Alt, wurden mit zehn bis zwölf Knaben aus der hiesigen katholischen Freischule (für diesen Zweck meistens aus Böhmen rekrutiert) besetzt, welche von einem „Instruktor" einstudiert werden. Für Sopran und Alt waren früher italienische Kastraten als Solosänger angestellt, welche jetzt der sittlichen Stimme der Zeit gänzlich gewichen sind. Diese 24 bis 26 Sänger, welche ein eigentliches Chorinstitut ihrer höchst verschiedenen Beschaffenheit wegen gar nicht ausmachen, werden nun in der Kirche von einem 50 Mann starken Orchester begleitet: das Orchester, in einem unverhältnismäßigen Übergewicht gegen die Sänger, führt im Verein mit diesen Kompositionen aus, welche von den im vorigen Jahrhundert bis in den Anfang dieses in der hiesigen Kapelle angestellten Kapellmeistern verfaßt worden sind, und zum größten Teile einem Stile angehören, in dem (veraltete) weltliche Virtuosität am meisten,

kirchliche Würde mit geringen Ausnahmen aber fast gar nicht vertreten ist. Dies für jetzt nur beiläufig erwähnt, bestätigen wir, daß die soeben bezeichneten Sänger das einzige der Kapelle einverleibte Vokalinstitut bilden.

Theaterchor.

Der Theaterchor ist in der letzten Zeit der Gegenstand neu erregter Sorgfalt gewesen. Vor noch 30 Jahren war ihm, zumal in der damals ausschließlich herrschenden italienischen Oper, eine so geringe Wichtigkeit zugeteilt, daß er in einer nur schwachen Anzahl von Chorsängern vertreten war. Seit dem Hervortreten einzelner deutscher, namentlich aber auch der modernen großen französischen Opern, ist seine höhere Wichtigkeit immer mehr erkannt und sind von Zeit zu Zeit den künstlerischen Forderungen für seine Verstärkung allmählich Zugeständnisse gemacht worden. In neuester Zeit sind auch Schritte geschehen, den Chorsänger in bezug auf Gehalt und Versorgungsmöglichkeit aus einem Zustand tiefster Erniedrigung zu emanzipieren. Die Ansprüche an den einzelnen Chorsänger sind allerdings, dem dramatischen Sänger und auch dem Mitgliede des Orchesters, von dem individuelle künstlerische Ausbildung ebenfalls gefordert wird, gegenübergehalten, geringerer Natur: für ihn genügt der Besitz einer Stimme untergeordneter Gattung, ein unanstößiges Äußere und Fleiß. Seine nützliche Verwendung und erfolgreiche Wirksamkeit im vollkommen gleichmäßig geordneten Verein mit seinen zahlreichen Kollegen ist hauptsächlich das Verdienst des Chordirektors, der ihn für diesen Zweck erzieht. Immerhin kann und darf die staatliche Gesellschaft aber nicht dulden, zu dem Zweck ihrer höheren Vergnügungen den Choristen als Sklaven verwendet zu sehen, und das war und ist er, wenn bei einer starken Beschäftigung, die ihm jeden andern Erwerb unmöglich macht, sein Gehalt fast kaum zum allernötigsten Auskommen ausreichte, seine Versorgung bei eingetretener Unfähigkeit aber nur in seltenen Fällen der Gnade des Königs empfohlen werden konnte. Hiergegen ist in der neuesten Zeit einige, doch aber nicht vollkommen ausreichende Sorge getragen worden. Vor allem ist aber noch sein künstlerischer Bestand ungenügend: bei seinem Zusammenwirken mit dem Orchester der Kapelle ist er zumal der Stärke nach im entschiedenen Nachteil, seine künstlerische Zucht durch eine wirklich organisierte Chorschule noch nicht hinlänglich begründet. Diese Übel treten in der Oper und im Konzert namentlich noch störend hervor.

Dotierung eines Chorinstitutes.

Nach dem neuesten Bestand sind die Ausgaben der Theaterkasse für den Theaterchor, mit Chordirektor, 8000 Taler; hierzu tritt die Bezahlung eines Hilfschores von Militärsängern, welcher zu den meisten Opern hinzugezogen wird, wodurch die Gesamtausgaben ziemlich auf 10 000 Taler steigen. Schlagen wir daher 10 000 Taler als die nötige Summe an, welche vom Dresdner Theater für einen guten Chor bewilligt werden muß, so nehmen wir ein- für allemal diese 10 000 Taler als stehende Ausgabe von der Subvention für das Theater fort; aus dem Kapelletat ziehen wir dagegen die 5000 Taler, welche gegenwärtig für das Kirchengesangsinstitut verwendet werden, heraus, so erhalten wir 15 000 Taler, und diese sind unserer aus-

zuführenden Berechnung gemäß ausreichend zur Dotierung eines Chorinstitutes, welches, dem Orchester der Kapelle entsprechend zur Seite stehend, in Kirche, Theater und Konzert seinen Platz würdig ausfüllen wird.

Die Ausführbarkeit dieses Entwurfes ist zunächst durch das Eingehen des bisherigen Kirchengesangsinstitutes bedingt: von diesem ist hier daher ausführlicher zu sprechen.

Die katholische Kirchenmusik.

Soll die katholische Kirchenmusik, unter den bestehenden Zeitbestimmungen zumal in der katholischen Hofkirche zu Dresden, mit gerechtem Anspruche erhalten werden, so muß sie die fast gänzlich verloren gegangene Würde religiöser Erhabenheit und Innigkeit wieder erhalten. Papst Marzellus wollte im 16. Jahrhundert die Musik gänzlich aus der Kirche verweisen, weil die damalige scholastisch spekulative Richtung derselben die Innigkeit und Frömmigkeit des religiösen Ausdruckes bedrohte: Palestrina rettete die Kirchenmusik vor der Verbannung, indem er diesen nötigen Ausdruck ihr wieder verlieh; seine Werke sowie die seiner Schule und des ihm zunächst liegenden Jahrhunderts schließen die Blüte und höchste Vollendung katholischer Kirchenmusik in sich: sie sind nur für den Vortrag durch Menschenstimmen geschrieben. Der erste Schritt zum Verfall der wahren katholischen Kirchenmusik war die Einführung der Orchesterinstrumente in dieselbe: durch sie, und durch ihre immer freiere und selbständigere Anwendung, hat sich dem religiösen Ausdruck ein sinnlicher Schmuck aufgedrängt, der ihm den empfindlichsten Abbruch tat, und von dem schädlichsten Einfluß auf den Gesang selbst wurde: die Virtuosität des Instrumentalisten hat endlich den Sänger zu gleicher Virtuosität herausgefordert, und bald drang der weltliche Operngeschmack vollständig in die Kirche ein: gewisse Sätze des heiligen Textes, wie: Christe eleison, wurden zu stehenden Texten für opernhafte Arien gestempelt, und nach dem italienischen Modegeschmacke ausgebildete Sänger zu ihrem Vortrage in die Kirche gezogen. —

In Dresden.

Der Zeit, in der diese gänzlich verderbte und entweihte Richtung zur herrschenden geworden war, gehört die Einrichtung eines katholischen Hofgottesdienstes in Dresden an: von diesem Ausgangspunkte hat sich die Kirchenmusik in der hiesigen katholischen Hofkirche ausgebreitet, in dieser weltlichen Richtung fortgebildet. Durch Herbeischaffung kostspieliger Sänger, namentlich von Kastraten, wurde den Komponisten die Aufgabe gestellt,

auf die Ausbeutung und Verwendung dieser Talente bedacht zu sein, und sämtliche Kirchenkompositionen, welche gegenwärtig noch den verwendbaren Vorrat für den musikalischen Gottesdienst ausmachen, gehören bis auf einzelne, hie und da, und in den einzelnen Teilen zerstreute Ausnahmen, dieser mit Recht jetzt als verwerflich und den gesunden religiösen Geist geradezu verhöhnend erkannten Geschmacksrichtung an. Fügen wir dem nun noch hinzu, daß die Bedingungen, welche für Dresden jene Kompositionen hervorriefen, jetzt erloschen, daß nämlich die Sänger, zumal die Kastraten, jetzt nicht mehr vorhanden sind, daß daher die für ihre Virtuosität berechneten einzelnen Gesangsstücke jetzt von Sängern, denen diese Virtuosität gänzlich fremd ist, die Partien der Kastraten namentlich von Knaben stümperhaft vorgetragen werden müssen, so tritt das Widernatürliche, oft Empörende der Beibehaltung dieser Kirchenmusik mit Entschiedenheit heraus. — Als nächstes Mittel zur Abhilfe könnte vorgeschlagen werden, einige Sängerinnen in die Kirche einzuführen, um die Kastraten zu ersetzen: fernerhin das Repertoir der Kirchenmusikstücke selbst sorgfältig aus solchen Kompositionen auszuwählen, welche jener schlechten Richtung am wenigsten angehören. Seitdem die Kirchenmusik durch Einführung der Orchesterinstrumente im allgemeinen von ihrer Reinheit verloren hat, haben nämlich nichtsdestoweniger die größten Tonsetzer ihrer Zeiten Kirchenstücke verfaßt, die an und für sich von ungemeinem künstlerischen Werte sind: dem reinen Kirchenstile, wie es jetzt ihn wiederherzustellen aus so vielen Gründen an der höchsten Zeit wäre, gehören auch diese Meisterwerke dennoch nicht an: sie sind absolute musikalische Kunstwerke, die zwar auf der religiösen Basis aufgebaut sind, viel eher aber zur Aufführung in geistlichen Konzerten, als während des Gottesdienstes in der Kirche selbst sich eignen, namentlich auch ihrer großen Zeitdauer wegen, welche den Werken eines Cherubini, Beethoven usw. die Aufführung während des Gottesdienstes gänzlich verwehrt. Wollten wir nun, indem wir aber immer noch auf volle Reinheit der Kirchenmusik Verzicht leisteten, diese Meisterwerke der Komposition, z. B. durch Kürzungen, zu dem Gebrauch in unsrer katholischen Hofkirche herrichten, so entstünde in der Räumlichkeit unsres Chores selbst ein unüberwindliches Hindernis. Der Raum, der für die Aufstellung des Orchesters und Chores uns

gegeben ist, würde ohne einen gänzlichen Umbau, und somit ohne Zerstörung der architektonischen Anlage des ganzen Schiffes, nicht in dem Maße erweitert werden können, daß eine der notwendigen Stärke des Orchesters entsprechende (für diese Kompositionen aber unbedingt nötige) Anzahl von Chorsängern Platz fände. Die menschliche Stimme, die unmittelbare Trägerin des heiligen Wortes, nicht aber der instrumentale Schmuck, oder gar die triviale Geigerei in den meisten unsrer jetzigen Kirchenstücke, muß jedoch den unmittelbaren Vorrang in der Kirche haben, und wenn die Kirchenmusik zu ihrer ursprünglichen Reinheit wieder ganz gelangen soll, muß die Vokalmusik sie wieder ganz allein vertreten. Für die einzig notwendig erscheinende Begleitung hat das christliche Genie das würdige Instrument, welches in jeder unsrer Kirchen seinen unbestrittenen Platz hat, erfunden: dies ist die Orgel, welche auf das Sinnreichste eine große Mannigfaltigkeit tonlichen Ausdruckes vereinigt, seiner Natur nach aber virtuose Verzierung im Vortrag ausschließt, und durch sinnliche Reize eine äußerlich störende Aufmerksamkeit nicht auf sich zu ziehen vermag. Für die Aufstellung eines starken Sängerchores, statt des Orchesters, ist die uns überwiesene Räumlichkeit in der hiesigen katholischen Hofkirche ganz vorzüglich geeignet, und es muß die Wirkung seines Vortrages eine ungemein schöne und erhebende in diesem Gebäude sein, welches in seiner Akustik der ruhiger sich bewegenden menschlichen Stimme von größtem Vorteil ist, während das unruhiger sich bewegende Instrumentale von oft höchst nachteiliger Wirkung für das Gehör und somit für das Verständnis der Musik wird, da der außerordentlich tätige Schall es verwirrt und zur Dissonanz bringt.

Vokalmusik allein.

Zwei Hindernisse stehen zunächst der Einführung der reinen Vokalmusik in unsre katholische Hofkirche entgegen. Das erstere, durch einen geeigneten Entschluß der betreffenden Behörde sogleich zu beseitigende, besteht in der, für Herstellung eines guten und starken Chores, notwendigen Zulassung von Frauen, sowie in der Unmöglichkeit, das Personal nur aus Mitgliedern des katholischen Kirchenverbandes zu stellen. Wir beabsichtigen mit der ganzen Einrichtung lediglich die Wiederherstellung einer wahrhaft erhebenden, religiösen Kirchenmusik: der katholischen Geistlichkeit kann aus allen erdenklichen Gründen nur daran gelegen sein, dies Unternehmen auf jede Weise zu fördern. Frauen sind bereits in vielen katholischen Kirchen anderer Länder für den Kirchengesang

Einführung von Frauen und Protestanten in die Kirche.

zugelassen worden: bestände für Dresden aus dem Grunde, daß der an und für sich prunkende katholische Gottesdienst in einer zum überwiegend größten Teile protestantischen Stadt durch den Umstand, daß auch Frauen dabei beteiligt wären, noch mehr eine bloß neugierige Masse in die Kirche ziehen möchte, ein besonderes Bedenken dagegen, so wäre dem zu erwidern, daß — da dem weiblichen Geschlechte doch an und für sich der Besuch selbst des Schiffes aus reiner Neugier ebenfalls nicht gewehrt werden kann, in der erhöhten Stellung auf dem Chor ihm wohl noch eher ein Platz anzuweisen wäre, und daß ja außerdem ihr deutlicher Anblick durch ein den Chor umgebendes Gitter verwehrt werden könnte; zumal dürfte aber auch die Versicherung genügen, daß die gefeierten Virtuosenstimmen der Oper prinzipmäßig nicht zur Kirche hinzugezogen werden sollen, da die etwa vorzutragenden „Soli" von der Beschaffenheit sein werden, daß für ihren einfachen Vortrag die sogenannten Chorführerinnen vollkommen ausreichen. — Die Anforderung katholischen Glaubensbekenntnisses bei jedem Mitgliede des Chores dürfte von der katholischen Geistlichkeit in einem fast durchaus protestantischen Lande in unserer Zeit wohl kaum mehr als unzubeseitigend festgehalten werden, schon weil wir dadurch den meisten Kindern des Vaterlandes die Versorgung durch dieses Chorinstitut verwehren müßten. Zur Überwindung dieses Bedenkens wird aber noch die Übereinkunft genügen, daß der eigentliche Zeremoniengesang nur von einer Anzahl katholischer Mitglieder des Chores besorgt werden soll.

Allmähliche Einführung.

Das zweite, erst mit der Zeit allmählich zu überwindende Hindernis besteht in dem Mangel an Vorrat der nötigen Kirchenstücke für eine Vokalmusik. Ihm kann nur nach und nach abgeholfen werden, und, es möge dafür folgendes Verfahren eintreten.

Schon jetzt werden eine Anzahl geeignet erscheinender Kompositionen Palestrinas und seiner Nachfolger ausgesucht: die Kapellmeister erhalten den Auftrag, die verloren gegangenen Überlieferungen für den Vortrag derselben nach künstlerischem Ermessen wieder herzustellen, diese Werke somit, wie dies erwiesenermaßen sehr wohl möglich ist, zu der vollen Frische und Wärme religiösen Ausdruckes wieder zu beleben und für das Einstudieren in diesem Sinne Sorge zu tragen. — Aus einem weiter unten zu ermittelnden Fonds werden an sämtliche Komponisten des Vaterlandes und Deutschlands überhaupt Preise für gute Kirchenkompositionen im reinen Vokalsatz, zugleich auch für Auffindung älterer Kirchenkompositionen mit zweckmäßiger Wiederauffrischung und Bezeichnung des Vortrages derselben ausgeschrieben. — Bis nun mit der Zeit das Repertoir stark und mannigfaltig genug geworden ist, um den gesamten Bedarf eines Kirchenjahres damit auszufüllen, muß der bisherige Bestand der Kirchenmusik in der Weise aufrecht erhalten werden, daß zunächst nur ausnahmsweise ab und zu der Dienst durch reine Vokalmusik mit verstärktem Chor versehen wird; in dem Verhältnisse nun, als der Vorrat an Vokalkompositionen anwächst und zugleich die jetzt bestehenden, nach und nach aufzuhebenden, Kontrakte der bisherigen Kirchensänger erlöschen, werden die bisher verwen-

deten Kirchenkompositionen, also auch die Mitwirkung des Orchesters dabei, gänzlich aus der Kirche zurückgezogen, um endlich der Vokalmusik und ihren Kompositionen allein Platz zu machen. Das Orchester wird dagegen in größeren geistlichen Konzerten genügend dazu beitragen können, im Verein mit dem vollen Chor die Meisterwerke der Kirchenmusik im gemischten Styl als eine selbständige Musikgattung der Öffentlichkeit vorzuführen, so daß mit dieser neuen Einrichtung nur das Schlechte, nicht aber das Gute, was in dieser Gattung geschaffen ist, verloren gehen wird. —

Das somit zu einem würdigen Gliede des musikalischen Gesamtinstitutes erhobene Chorinstitut soll nun folgenderweise organisiert werden. —

Einrichtung des Chorinstitutes.

Die Anzahl der Chorsänger muß grundsätzlich so bestimmt werden, daß sie beim Zusammenwirken mit dem Orchester möglichst die Zahl der Instrumente noch um etwas übertrifft: es ist erwiesen, daß das Orchester selbst einem doppelt so starken Chore immer noch vollkommen gewachsen ist. Die jährliche Summe von 15 000 Taler würde, mit einiger Verbesserung der bisherigen Gehalte, für 70 Choristenstellen, Chordirektor, Substituten usw. in dieser Weise zu verwenden sein:

Chorschule.

Da die Anforderungen an einen guten Choristen bescheidener Natur sind, so läßt sich voraussetzen, daß das sächsische Vaterland und schon Dresden an und für sich genügenden Vorrat an geeigneten Talenten bieten wird: das Chorinstitut soll daher hauptsächlich durch Angehörige des Vaterlandes ergänzt und erhalten werden. Zu diesem Zwecke hat das Institut die Verpflichtung zu übernehmen, durch Unterrichterteilung die Andauer eines guten Fortbestandes sich selbst zu versichern. Zugleich mit der Bekanntmachung für die Theaterschule soll daher halbjährlich die Aufforderung zur Aufnahme in die Chorgesangschule erlassen werden. Die darauf sich meldenden jungen Leute, die Männer ebenfalls nicht unter 16, die Mädchen nicht unter 14 Jahren, haben sogleich sich zu erklären, ob sie nur für den Chor, oder ob sie auch für das Theater sich ausbilden wollen. Im letzteren Falle entscheidet zunächst eine Prüfung über deren Fähigkeit; — wird sie nicht für ausreichend erachtet, so hat der Chordirektor in einer besonderen Prüfung seine Tauglichkeit zum Chorsänger zu beurteilen: wird sie als genügend erkannt, so steht es dem Betreffenden frei, ausschließlich nur in die Chorschule zu treten; auch den Schülern des Chorgesangs wird jedoch der Anspruch darauf zuerkannt, um die Zeit der halbjährlichen Prüfungen der Zöglinge der Theaterschule zu einer wiederholten Erprobung ihrer etwa noch sich herausstellenden Fähigkeiten auch für das Schauspiel oder die höhere dramatische Gesangskunst sich zu melden. — Jeder Zögling auch der Theaterschule hat bei irgend ausreichender Stimmbegabtheit den Unterricht in der Chorschule mit durchzumachen: das betrifft selbst die talentvolleren Zöglinge, deren Fähigkeit sie für den höheren dramatischen Gesang bestimmt hat, da die Erfahrung lehrt, wie wichtig die Übungen im geregelten Chorgesange zur Pflege und Erstarkung musikalischer Anlagen sind.

Das somit allen Vermutungen nach ziemlich starke Personal der Zöglinge und Teilnehmer der Chorgesangschule wird in diejenigen zwei Klassen eingeteilt, welche der dritten und zweiten Klasse der Theaterschule entsprechen. In der dritten Klasse der Theater- oder der zweiten der Chorschule erhalten die Zöglinge ein Jahr lang den Elementarunterricht in der Musik und im Gesang im allgemeinen vom Chordirektor oder dessen Substituten unentgeltlich: vom Tanz-, Fecht- und Exerziermeister wird ihre körperliche Ausbildung gefördert; zu den Gesamtübungen des Chores werden sie mit hinzugezogen. — In der ersten Klasse der Chor- oder der zweiten der Theaterschule werden sie bereits zur Mitwirkung im Gesamtchor in Kirche, Theater und Konzert bei größeren Aufführungen mit hinzugezogen. In halbjährlichen Prüfungen wird wiederholt ihre Fähigkeit, wie sie sich dann sicherer herauszustellen hat, geprüft: bei vollkommen bewährter Unfähigkeit können sie nach jeder solchen Prüfung noch entlassen und ihren Angehörigen mit der Empfehlung eines anderen Berufes wieder zugestellt werden. — Aus den Fähigeren dieser zweiten Klasse der Chorschule soll sich nun das wirkliche Chorinstitut bei eintretendem Bedürfnisse durch Anstellung der Betreffenden verstärken. Das Nationaltheater zu Leipzig soll angewiesen sein, seinen Bedarf für den Chor nur aus der zweiten Klasse der Dresdner Chorschule zu ziehen, um den Zöglingen eine Anstellung mit Gehalt so viel und bald wie möglich zu versichern: auch für die eine oder zwei Zweigtruppen werden sie die nötigen Chorsänger liefern, wobei es sich von selbst versteht, daß ihre Anstellung (ob hier oder dort?) sich immer nach dem Grade ihrer Fähigkeit richten wird. Auswärtigen Theatern wird ihre Akquisition gestattet, sobald eine Anstellung an einem der beiden Nationaltheater binnen einem halben Jahre dem Betreffenden nicht zugesagt werden kann. Jeder bereits auch schon wirklich angestellte Chorist darf sich zu den halbjährlichen Prüfungen der Theaterschule noch melden, damit ihm, falls sich früher noch nicht herausgestellte Fähigkeiten in ihm noch entwickelt hätten, die Möglichkeit der Herausbildung derselben und somit das Betreten einer glänzenderen Laufbahn, als der des Choristen, nicht abgeschnitten werde.

Die Versorgung im Alter soll den Mitgliedern des Chorinstitutes in folgender Weise versichert werden:

Pensionsversorgung für Choristen.

Der Chordirektor wird bei eingetretener Unfähigkeit nach dem Gesetz für Staatsdiener pensioniert und seine Pension aus dem Fonds für Pensionierung invalider Mitglieder der Kapelle bestritten, wie bisher für den Zeremoniensänger und Instruktor der Knaben, sowie die Kirchensänger, deren Versorgung nach der neuen Organisation nicht mehr der Zivilliste zur Last fallen wird.

Wird ein Chorsänger durch den Verlust seiner Stimme in dem Grade untauglich, daß seine fernere Mitwirkung den Leistungen des Chores undienlich oder gar hinderlich ist, so ist seine Versorgung zunächst dadurch zu bestreiten, daß ihm, je nach seinen sonstigen Leistungen im aktiven Theaterdienst, sei es für das Hauptnationaltheater zu Dresden oder bei einer der Hilfstruppen für die Pro-

vinzen, eine anderweite Anstellung, welche ihm seinen bisherigen oder doch den zunächst unter diesem stehenden Gehalt bieten muß, zugewiesen wird: es sollen daher alle für Choristen und Choristinnen geeignete Stellen lediglich für diese vorbehalten bleiben. Wird nun 1. der somit anderweitig angestellte Chorist auch für die ihm zugeteilte neue Stelle unfähig, ist 2. bei seiner eingetretenen Invalidität als Chorsänger kein Posten für ihn offen, oder 3. erklärt der invalide Chorsänger, daß er den geringeren Betrag einer Pension der Beibehaltung seines bisherigen oder eines nur wenig geringeren Gehaltes gegen Übernahme einer anderen Beschäftigung vorziehe, so ist er nach einer festzusetzenden Norm aus einem Fonds zu versorgen, welcher auf folgende Weise zu gründen und zu unterhalten ist.

1. Im Laufe jedes Jahres soll der Ertrag einer Benefizvorstellung im Theater dem Pensionsfonds zugewendet werden: zu dieser Vorstellung wird vom Direktor die erste Aufführung einer neuen Oper an einem Tage der Woche, an welchem sonst keine Theatervostellung stattfindet, bestimmt.
2. Ebenso soll jährlich eine Konzertaufführung, in welcher das Orchester den Chor zu unterstützen hat, zu gleichem Zwecke stattHaben.
3. Nach dem jährlich sich herausstellenden Bedarf des Fonds ist der Chor berechtigt, Aufführungen reiner Vokalmusik zu veranstalten.

Die Mitglieder des Chorinstituts wählen aus sich einen Ausschuß zur Verwaltung dieses Fonds. Der Chordirektor seinerseits ist hauptsächlich verpflichtet, streng darauf zu halten, daß zum Chorgesang unfähig gewordene Choristen dem künstlerischen Bestand des Institutes nicht zum Nachteil fallen, — daher er auf anderweite Verwendung oder gänzlich Versorgung zur rechten Zeit anzutragen und zu bestehen hat. Hierfür ist er der musikalischen Oberbehörde des Institutes verantwortlich.

Orchester.

Wir wenden uns nun zu dem Instrumentalorchester der Kapelle zurück.

Die nach seinem Bestand im Jahre 1848 für diesen Hauptteil des Institutes bestehenden Ausgaben der Zivilliste belaufen sich mit Einschluß der Gehalte für den Generaldirektor, die Kapell- und Konzertmeister, den Musikdirektor, die Organisten, die Akzessisten und das dienende Personal, ferner mit Einrechnung der jährlich zur Anschaffung und Erhaltung der Instrumente sowie zur Austeilung von Gratifikationen bestimmten Summe, — somit also ohne die Ausgaben für Kirchengesang, stark über 40000 Taler. Der Ansatz auf der Zivilliste ist somit nicht unbedeutend überschritten. Unsere Aufgabe dürfte es daher sein, bei möglichster Verbesserung des Institutes dennoch die Ausgaben dafür auf ihren ursprünglichen Ansatz zu beschränken.

Die in den letzten Jahren notwendig erachtete Anzahl der

Musiker ist in dem Verhältnis der Anforderungen an die Stärke und zumal Anzahl ihrer Dienstleistungen entstanden. Gegenwärtig sind außer 60 sogenannter wirklicher Kammermusiker noch 20 Akzessisten mit einem Gehalte von 150 Taler jährlich angestellt. Diese Zahl war durchaus notwendig, um bei dem gegebenen Verhältnisse der Räumlichkeit, in der die Aufführungen stattfinden, der Anzahl der Dienstleistungen zu entsprechen: diese bestanden in über 200 Kirchendiensten und täglichem Dienste im Theater, in dem wöchentlich 3 bis 4 Opern gegeben wurden, außerdem aber zu jedem Schauspiel ein Orchester für die Zwischenaktmusik gestellt werden mußte. Dazu kamen im Sommer oft doppelte Vorstellungen, in der Stadt und in dem Sommertheater, für welche häufig hier das Orchester zu einer großen Oper, dort das Orchester zu einem Singspiel erfordert wurde; eine übermäßige Anzahl von Proben wurden durch diese mannigfaltigen Vorstellungen und bei dem unruhigen Wechsel derselben bedingt. Hierfür war die erwähnte Zahl von Musikern eben nur die zur Not ausreichende, da das Orchester in sich zu zwei verschiedenen Orchestern kombiniert werden mußte.

Verhältnis der Zahl der Dienste.

Ein Zustand, in welchem solche übermäßige und dem Wesen der Kunst höchst undienliche Verwendung musikalischer Kräfte als Bedingung eingeschlossen war, soll und wird durch die neue Organisation des Nationaltheaters aufgehoben werden. Fortan wird die Zahl der sogenannten Spieltage in einer Woche auf 5 beschränkt sein: von diesen Tagen werden nur 2, in sehr seltenen Fällen höchstens 3 der Oper zugewiesen sein: die Musik in den Zwischenakten des Schauspiels wird hoffentlich aber gänzlich abgeschafft werden, und zwar aus folgenden Gründen. —

Zukünftige Beschränkung der Zahl der Dienste.

Die Notwendigkeit, nach dem Falle des Vorhanges am Schlusse eines Schauspielaktes Musik spielen zu lassen, ist nach keinem künstlerischen Ermessen zu rechtfertigen: es ist dies mehr eine durch zufälliges altes Herkommen entstandene Gewohnheit, deren Beibehaltung der Pflege der Kunst in jeder Beziehung nachteilig ist.

Schauspielmusik.

Dem beabsichtigten Eindrucke des soeben beendeten Aktes eines Schauspieles könnte eine Musik höchstens nur dann entsprechen, wenn sie zur Festhaltung dieses Eindruckes eigens verfaßt wäre; das Repertoir solcher Zwischenaktmusik kann jedoch lediglich nur aus Tonstücken bestehen, die nach einer sehr allgemeinen Kategorie in ernste und heitere abzusondern sind, welcher Unterschied hier aber durchaus nicht genügt. Zu verschiedenen Zeiten hat man sich die erdenklichste Mühe gegeben, zweckmäßige Zwischenaktmusik einzurichten, und ist stets damit gescheitert. Welchen künstlerischen Zweck soll nun die Musik haben, wenn sie noch nie und nirgends den oben angedeuteten erreicht hat?

Sie soll das Publikum während der Pause unterhalten. Das Publikum, welches gekommen ist, ein gutes Schauspiel zu sehen, sich an der Entwicklung und Darstellung von Charakteren und Situationen, wie sie die reine Schauspielkunst produziert, geistig zu beteiligen, will aber keine Musik, zumal keine solche, die seinen Genuß nur stören kann. Den geistesträgen, nur oberflächlich angeregten Teil des Publikums, den man zu innerer Sammlung oder äußerem Aussprechen über den stattgehabten Eindruck sich nicht selbst überlassen zu können glaubt, soll sie gemeinhin nur über die Zeitdauer der Pause täuschen: welche entwürdigende Aufgabe für die Kunst! Diese Täuschung gelingt ihr aber nach allen gemachten Erfahrungen nicht einmal: die bei längerer Ausdehnung des Zwischenaktes notwendige Wiederholung der einzelnen Teile des Musikstückes bringt sogar durch künstlich geförderte Langeweile das Publikum gegen dieses Unterhaltungsmittel auf, so daß der Zwischenakt wirklich oft länger erscheint, als er ist. Der rege Teil des Publikums verspottet und verhöhnt diese Musik, wenn sie sich durch Zudringlichkeit oder Schlaffheit bemerklich macht, gewöhnlich hört er absichtlich oder unwillkürlich gar nicht auf sie. Nun berechne man die Wirkung, welche diese Übelstände zusammengenommen auf den Musiker machen! Der schlaffe, ältere Musiker erschlafft bei solchen Aufführungen noch mehr, der jüngere, feurigere erkennt in seiner Verpflichtung dazu eine wahre Höllenmarter. Vor einem laut sprechenden oder vor Langeweile gähnenden Publikum seine innig geliebte Kunst preisgegeben zu müssen, muß ihn im Anfang empören, endlich demoralisieren. Diese Einrichtung darf zur Ehre der Musik, zur Ehre des Schauspieles, und endlich zur Ehre des Publikums nicht länger fortbestehen; wir Alle müssen die Kraft haben, über eine schädliche Gewohnheit uns hinwegzusetzen, denn sie trägt endlich auch die Schuld davon, daß der Vortrag einer Musik, die zur Erhöhung der Wirkung eines besonderen Schauspieles verfaßt worden ist, ohne Eindruck, ja ohne nur die nötige Aufmerksamkeit zu erregen, vorübergeht, wie wir dies bei Beethovens herrlicher Musik zu Egmont hier stets in Erfahrung gebracht haben. Wie viel höher wird nun solch' eine Musik in diesen besonderen Fällen wirken, wenn durch beständige Musikmacherei im Schauspiel das Publikum nicht dagegen gleichgültig gemacht worden, und bei dem selteneren Vorkommen derselben daher von

vornherein seine Gespanntheit darauf, als auf etwas Ungewöhnliches richtet?

Die gewöhnliche Schauspielmusik wird daher künftig hinwegfallen. —

Das Linkische Bad.

Das kleine Theater am Linkischen Bade ist zuletzt im Laufe des Sommers nur aus dem Grunde von seiten der Generaldirektion des Hoftheaters mit Vorstellungen versehen worden, weil es von seinem Inhaber außerdem an eine fremde Truppe hätte vergeben werden dürfen, von der man Abbruch für das Hoftheater zu fürchten glaubte. Die Einnahmen solcher Vorstellungen konnten schon des kleinen Raumes und des besonderen Kostenaufwandes wegen nie das bringen, was statt ihrer Vorstellungen in der Stadt eingetragen hätten: beim sogenannten Doppelspiel entstanden aber gewöhnlich die unwürdigsten Kollisionen, welche, wie der Charakter der Sommertheater-Vorstellungen im allgemeinen, nur demoralisirend auf den Geist des ganzen Institutes wirken konnten. Der Direktor des Nationaltheaters wird fortan dem Personale desselben diese Vorstellungen ersparen, dagegen die Bühne am Linkischen Bade für die Sommermonate einer der Truppen zuweisen, deren Direktor er ernennt, deren Leitung er überwacht und denen er die Schüler der ersten Klasse der Theaterschule zunächst einverleibt hat: dies wird zugleich die beste Gelegenheit bieten, an Ort und Stelle sich mit größerer Leichtigkeit von den Leistungen und Fortschritten der jungen Leute zu überzeugen.

Das bescheidene Orchester, welches dieser Truppe für Singspiele und kleine Opern zu Gebote stehen muß, wird auch ihre Vorstellungen auf dem Bade unterstützen, und wir behalten es uns vor, auf die Bildung dieses Orchesters später zurückzukommen. Das Orchester der Kapelle wird aber mit diesen Vorstellungen nichts mehr zu tun haben.

Vereinfachung des Orchesters.

Da wir nun endlich noch beabsichtigen, die Mitwirkung des Orchesters in der Kirche im Laufe der Zeit allmählich gänzlich aufzuheben, so blieben ihm demnach nur die 2 oder höchstens 3 wöchentlichen Aufführungen im Theater übrig, und rechnen wir im Laufe des Jahres auch noch eine gewisse Anzahl von Konzerten hinzu, so ist die Notwendigkeit, für diese Leistungen ein in sich nötigenfalls zu zwei Orchestern zu kombinierendes Institut zu unterhalten, durch solche Beschränkung der Stärke des Dienstes aufgehoben. Mußte diese Notwendigkeit bisher immer zuerst in das Auge gefaßt werden, so kann nun dagegen nur der Zweck sein, ein einziges wohl zusammengesetztes Orchester zu bilden, welches, soweit dies erforderlich, in seiner Gesamtheit vereint, jede dieser Leistungen übernimmt, da von jedem Mitgliede desselben ohne ungebührliche Zumutung verlangt werden kann, daß es zweimal in der Woche eine Oper mit den nötigen Proben übernimmt, auch zu einer dritten Vorstellung, vielleicht einem leichteren Singspiel, zu welchem eine eigene Musik verfaßt ist, bereit sei. Daraus nun, daß das Orchester

bei allen seinen Produktionen aus denselben Musikern zusammengesetzt sei, entspringt zugleich ein Vorteil für die künstlerische Vollendung derselben, wie sie bisher nicht zur vollen Genüge erzielt werden konnte. Zumal die Blasinstrumente waren bisher in der Kapelle in doppelter Anzahl besetzt, weil der Dienst von einem der Bläserpaare unmöglich hätte bestritten werden können: die unaufhörlich wechselnde Zusammenstellung des Bläserchores durch die verschiedenen Blasinstrumentisten ist der vollendeten künstlerischen Feinheit im Vortrage, namentlich durch Ungleichheit der Stimmung, in vielen Fällen noch sehr hinderlich gewesen. Ein vollendetes Orchesterspiel kann nur dann erzielt werden, wenn sämtliche Musiker unter sich wie zu einem unteilbaren Körper verwachsen.

Nötige Stärke des Orchesters.

Die Größe des Raumes, in welchem das Orchester seine Leistungen zutage fördert, sowie die gemachten Erfahrungen über die für die Gesamtwirkung nötige Stärke der einzelnen Teile desselben, geben die Summe für die erforderliche Stärke des Ganzen. In unsrem Schauspielhause hat sich für die größere Oper folgende Besetzung der Instrumente als nötig herausgestellt:

20 Violinen, 6 Bratschen, 6 Violoncelle, 4 bis 5 Kontrabässe, 2 bis 3 Flöten, 2 bis 3 Hoboen (inkl. Englisches Horn), 2 bis 3 Klarinetten (inkl. Baßklarinette), 2 bis 3 Fagotte, 4 Hörner, 2 bis 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Paar Pauken.

Um den oben besprochenen bisherigen Bedürfnissen zur Bestreitung eines höchst mannigfaltigen und starken Dienstes zu genügen, wurde für jedes der Blasinstrumente (mit Ausnahme der Posaunen) noch eine Stelle hinzugefügt, außerdem aber für Flöte, Hoboe, Klarinette und Fagott ein Akzessist, für das Horn sogar zuletzt, und wegen dringender Umstände, 3 Akzessisten mit 150 Taler jährlich angenommen. Für die Violine hingegen waren (inkl. der beiden Konzertmeister) nur 18, für die Bratsche 5 und für das Violoncell ebenfalls 5 Musiker wirklich angestellt; der Mehrbedarf wurde durch 6 bis 7 Akzessisten für die Violine, 3 für die Bratsche, 2 für das Violoncell und 1 für den Kontrabaß bestritten.

Die Akzessisten.

Das durch die Not erzeugte Institut der Akzessisten ist zumal ihrer gehaltlichen Stellung wegen nicht zu rechtfertigen: in Wahrheit wurde von ihnen ganz derselbe Dienst wie von einem wirklich angestellten Musiker gefordert, dafür ihnen aber nur die Hälfte des untersten Kammermusikus-Gehaltes zugestanden; wären diese Leute aus einer Schule des hiesigen Orchesters hervorgegangen, hätten sie somit, was sie unentgeltlich gelernt, dem Institute selbst zu verdanken, so wäre es auch nicht mehr wie billig, als daß sie ihre Verpflichtung dadurch abtrügen, daß sie, sobald sie hierzu genügend herausgebildet wären, in einzelnen Aufführungen dieses auch wieder unentgeltlich unterstützten, wofür sie wiederum durch die nächste Anwartschaft zu Anstellungen im Orchester selbst entschädigt würden. Bisher aber mußte so weithin wie möglich die eingetretene Vakanz einer Akzessistenstelle bekannt gemacht werden, um Musiker zur Anmeldung herbeizuziehen: darauf erschienen aus den Provinzialstädten des Vaterlandes, ja aus dem Auslande jüngere oder ältere Musiker, die ihre

Ausbildung oft Stadtmusikern u. dergl. zu verdanken hatten: gewöhnlich hatten wir bei den angestellten Prüfungen den Mangel guter Ausbildung empfindlich zu beklagen, somit die Schuld zu büßen, von einem Institute aus, das selbst die bedeutendsten Künstler für jedes Instrument in sich schließt, für die Ausbildung junger Musiker nichts getan zu haben.

Wurde nun unter vielen ein gut entwickeltes Talent gefunden und ausgewählt, so wurde ihm als Akzessist der jährliche Gehalt von 150 Taler zuerkannt, ohne zu berücksichtigen, ob für so Geringes ein Fremder aus der Provinz oder gar aus dem Auslande sich nach Dresden übersiedeln, und meistens durch eine lange Reihe von Jahren (wir erlebten die Fälle, daß diese Zeit sich auf 12 Jahre ausgedehnt hat) sich anständig erhalten könne. Da wir nur dafür besorgt sein mußten, den besten unter den geprüften Musikern zu wählen, traf es sich oft, daß dieser beste bereits im reiferen Alter oder gar verheiratet und mit Kindern beschwert war, so daß bei diesem Verfahren das größte Elend der Betreffenden unterhalten wurde; denn immer verlockte die allerdings mögliche Aussicht, vielleicht bald eine Anstellung in der Zahl der wirklichen Kapellisten zu erhalten, jeden zur Annahme einer solchen Akzessistenstelle. — Dieses Institut, wie es jetzt besteht, muß daher im Interesse der Kunst, wie der Menschlichkeit, aufgehoben werden: — wir werden bei der neuen Organisation seiner aber auch nicht mehr bedürfen.

Zukünftiger Bestand des Orchesters.

Nehmen wir nämlich die nach dem oben besprochenen Plane für die Zukunft überflüssigen vierten Stellen der Blasinstrumente fort, und fügen wir diese den Saiteninstrumenten hinzu, so erhalten wir zu den beiden Konzertmeistern

20	Stellen für die Violine;	statt der jetzigen	16
6	„ „ die Bratsche	„ „ „	5
6	„ „ das Violoncell	„ „ „	5

Diese mit den 3 Stellen der Holzbläser, den 4 des Horns, den 3 der Trompete und Posaune usw. vereinigt, bieten die gehörige Stärke eines in sich fertigen Orchesters, welches, bei nicht überhäuftem Dienste, der Akzessisten nicht bedarf, in einzelnen Fällen aber durch eine sich bildende erste Schülerklasse ergänzt werden kann.

Die Gehalte für diese 60 Stellen würden, mit Rücksicht auf eine mäßige Verbesserung gegen jetzt, am zweckmäßigsten folgendermaßen festgesetzt werden:

Etat.

10	Stellen zu	600	Taler beträgt	6000	Taler.
10	„ „	500	„ „	5000	„
10	„ „	450	„ „	4500	„
10	„ „	400	„ „	4000	„
10	„ „	350	„ „	3500	„
10	„ „	300	„ „	3000	„

Diese Stellen sollen bis zur Höhe der von 450 Taler von jedem angestellten Musiker, gleichviel bei welchem Instrumente, nach der Dauer seiner Anstellungszeit durch gleichmäßiges Aufrücken erreicht werden, wodurch die große Ungerechtigkeit beseitigt wird, daß ein

noch so verdienstvoller Musiker überlang bei einem geringeren Gehalte verbleibt, bloß weil bei seinem Instrumente keine Vakanzen eintreten, während durch zufällige Erledigung der Plätze bei andern Instrumenten ein jüngerer, vielleicht nicht so vorzüglicher Musiker, in größter Schnelligkeit im Gehalt aufwärts steigt. Um jedoch den gerechten Ansprüchen befähigterer künstlerischer Individualitäten zu entsprechen, und somit auch jedem einzelnem Instrumente seiner Gattung gemäß besonders tüchtige Musiker zu erhalten, sollen folgende Bestimmungen gelten.

Die 600 Taler-Stelle soll nach besonderer Tüchtigkeit nur zugeteilt werden 2 Violinisten, 1 Bratschisten, 1 Violoncellisten, 1 Kontrabassisten, 1 Flötisten, 1 Hoboisten, 1 Klarinettisten, 1 Fagottisten und 1 Hornisten. Die 500 Taler Stellen gehören ebenfalls nur diesen Instrumenten an, nur 1 Trompeter soll sie außerdem ebenfalls erreichen können. —

Zu der oben berechneten Summe von 26 000 Taler treten hinzu

der Gehalt für einen Harfenspieler	300	Taler
" " " einen Organisten	600	"
" " " dessen Substituten	400	"
ferner für einen Konzertmeister	1500	"
" " dessen Stellvertreter	1000	"
" " einen Musikdirektor;	1200	"
" " das Dienstpersonal;	1000	"
	32000	Taler.

An der Spitze der Leitung des ganzen musikalischen Institutes kann, wie wir zu Anfang zeigten, nur der mit der künstlerischen Leitung der Leistungen desselben Beauftragte, somit auch für deren Geist einzig Verantwortliche stehen: dies ist der Kapellmeister, welcher die musikalische Direktion und Inspektion der Verwaltung zugleich übernimmt. Er tritt daher in den bisherigen Gehalt des Generaldirektors mit 2000 Taler ein, und zu seiner Unterstützung in der musikalischen Leitung genügt ein einziger Musikdirektor: die zweite Kapellmeisterstelle fällt somit, als überflüssig und die künstlerische Leitung wie die Verwaltung störend, in Zukunft hinweg.

Der Gesamtbetrag der Gehalte beliefe sich demnach auf 34 000 Taler. Die noch übrigen 1000 Taler werden zur Unterhaltung und Anschaffung der nötigen Instrumente verwendet, sowie zum Ankauf von Musikalien zu den Konzerten der Kapelle: diese Musikalien werden mit der Zeit eine Bibliothek ausmachen, welche, wie jede andere öffentliche Bibliothek, den gesamten Vaterlande, zunächst aber den Zöglingen der Dresdner Musikschule zur Benutzung überlassen werden soll.

Preiserteilung.

Da es zu diesem Zwecke aber jener Summe vielleicht sogar nur bis zur Hälfte bedarf, so soll der jährlich sich herausstellende Überschuß zu Preisen verwendet werden, deren Ausschreibung wir oben für Herstellung guter Vokal-Kirchenkompositionen näher gedachten: ist das nächste Bedürfnis für solche Kompositionen mit der

Zeit befriedigt, so sollen Preise für andere, jedoch außerdramatische, Musikstücke ausgeschrieben werden. Der Etat von 40 000 Taler wäre daher mit Einschluß der 2000 Taler für das Chorinstitut erfüllt.

Konzerte.

Bisher waren die Mitglieder der Kapelle für die häufigen Fälle der Hilfsbedürftigkeit zur Erlangung gewisser Gratifikationen u. dergl. an die Gnade Sr. Majestät des Königs gewiesen: ein besonders hierfür ausgesetzter Fonds entsprach nach Möglichkeit, nie aber ausreichend, den Bedürfnissen. Solch' ein Fonds und die darauf sich erhebenden Ansprüche dürften nun nicht mehr bestehen. Zum vollkommenen Ersatz dafür möge der Kapelle ein- für allemal die Befugnis zugestanden werden, für ihre Rechnung Konzertaufführungen zu veranstalten; den Theatereinnahmen wird hierdurch kein Nachteil entwachsen, da im Theater fortan nur fünfmal wöchentlich gespielt werden soll, somit freie Tage übrig bleiben, an welchen das Interesse niemandes benachteiligt ist. Die Bestimmung der Zahl solcher Konzerte soll ganz dem Ermassen der Kapelle in Berücksichtigung des künstlerischen, sowie des materiellen Vorteiles überlassen bleiben, — aus Rücksicht auf die Würde solcher Konzerte selbst, sowie aber auch auf den Nachteil, der bei einer übermäßigen Zahl derselben der Beschäftigung des Orchesters im Theater entstehen müßte, soll jedoch festgesetzt werden, daß ihre Zahl in den sechs Wintermonaten sich nicht über 12 belaufen soll, d. h. in jedem Monat 2. Über die Verwendung des Ertrages dieser Konzerte soll die Kapelle ebenfalls nach eigenem Ermessen bestimmen; sie wird sich mit dem Chor darüber verständigen, welcher Anteil ihm für seine Mitwirkung zustehe, und der Chor wird aus sich einen Ausschuß ernennen, welcher wiederum über die Verwendung des Choranteiles zu seinen Gunsten bestimmt. Das Ochester wird zunächst besorgt sein, aus dem Ertrage der Einnahme einzelne Hilfsbedürftige aus seiner Mitte zu unterstützen, den Überschuß dann aber nach einer Übereinkunft unter sich zu verteilen. Eine ganz ähnliche Einrichtung hält den vortrefflichen Geist des musterhaften Orchesters der Société de concerts in Paris aufrecht.

Orchesterschule.

Um dieses schöne Institut von ersichtlichem Nutzen für die musikalische Kunst im gesammten Vaterlande werden zu lassen, ist zunächst der Anschluß einer Musikschule an dasselbe als notwendig zu erachten. Bisher ist die Bildung von Musikern in Dresden nur dem Privatunterrichte und der Geneigtheit der einzelnen Künstler überlassen worden. In Leipzig ist seit einigen Jahren, auf Grund eines Legates eines dortigen Bürgers, ein sogenanntes Konservatorium für Musik errichtet und auch von seiten der Regierung dotiert worden. Dies Leipziger Institut kann zu erfreulicher Blüte und zu wahrhaftem Nutzen für das ganze Land nur dann gedeihen, wenn es nach Dresden übergesiedelt und dem bedeutendsten Musikinstitute des Landes, der Kapelle, einverleibt ist. Zulagen zu den ansehnlicheren Gehalten unsrer bedeutendsten Instrumentalkünstler würden ohne übermäßige Kosten die berühmtesten Virtuosen Deutschlands der Schule als Lehrer gewinnen, unser ausgezeichnetes Orchester als bestes Vorbild und Schule für den vorgeschrittenen Zögling dienen: in Vereinigung mit der Theaterschule würden die reichlichen Mittel

des Nationaltheaters zu Dresden zur Vollendung der somit zu erweiternden Kunstschule ungemein beitragen. Dieses, Theaterorchester und Chorschule umfassende, Konservatorium würde somit zum Ausgangspunkte aller hierfür bezüglichen künstlerischen Bildung für das Vaterland gemacht werden; die vereinigten Mittel würden aber überall hin energischer wirken; so z. B. vermag das Leipziger Konservatorium keinen zur Anstellung eines, jetzt so seltenen, guten Gesanglehrers ausreichenden Gehalt auszuwerfen; im Verein mit der Dresdener Theaterschule, und bei dem Nutzen, von dem ein solcher guter Lehrer wiederum für das Theater selbst sein würde, könnte der nötige Gehalt sehr wohl gestellt werden. Entscheidend ist zumal aber auch der Vorteil, der hierdurch für die Versorgung der zu jungen Künstlern herangereiften Zöglinge entstünde: z. B. Zöglinge der ersten Klasse der Orchesterschule, welche bereits in größeren Konzertaufführungen u. dergl. inmitten unseres Orchesters, die Zahl desselben verstärkend, so zugleich für das beste Orchesterspiel sich übend, mitgewirkt hätten, würden bei eintretenden Vakanzen die Geeignetsten zur Besetzuung der Orchesterstellen selbst sein; das Leipziger Orchester wird sich ebenfalls aus ihnen ergänzen, wie aus den Zöglingen unserer Theater- und Chorschule. Wer zu unbemittelt wäre, um eine Anstellung in einem der beiden Orchester abzuwarten, würde zunächst für das Orchester der Provinzialtruppen verwendet werden, aus dem ihm bei geeigneter Gelegenheit die beiden Hauptorchester zur Rückkehr nicht verschlossen sein sollten.

Einer näheren Bezeichnung der Organisation solch' einer Orchesterschule müssen wir uns für jetzt enthalten, weil diese erst bei der Vereinigung mit dem Leipziger Konservatorium festgesetzt werden kann. Der gegenseitige Vorteil beider Hauptstädte, der Nutzen für das ganze Land aus dieser Vereinigung, springt aber in die Augen, und sollte Leipzig zögern dies anzuerkennen, so dürfte ihm nur entgegengehalten werden: daß Leipzig jetzt durch Kreierung eines subventionierten Nationaltheaters entschädigt werden, seine, auf das Blümnersche Legat sich gründenden Freistellen in dem Konservatorium, bei dessen Übersiedelung nach der Hauptstadt, ihm aber erhalten bleiben sollen.

Der Ausgleich zwischen den öffentlichen Instituten beider Städte könnte somit dahin festgesetzt werden: *Leipzig* ist der Mittelpunkt *wissenschaftlicher* Bildung für das Land durch seine Universität, *Dresden* der Ausgangspunkt *künstlerischer* Bldung durch das mit dem Nationalinstitut für Theater und Musik in Verbindung gesetzte Konservatorium, sowie andrerseits durch seine Akademie der bildenden Künste.

Das Ministerium wäre daher angelegentlichst zu ersuchen, die Übersiedlung des Konservatoriums nach Dresden in freundschaftlicher Übereinkunft mit der Stadt Leipzig zu bewirken.

Sittliche Stellung der Musik zum Staate.

Die volle freie Beteiligung der Nation an diesem Institute muß sich aber auf seine künstlerischen Leistungen selbst erstrecken. Die Musik ist in fast kaum geringerem Grade als die Schauspielkunst vermögend, auf den Geschmack, ja auf die Sitten zu wirken: das erstere wird selbst in unsern Tagen niemand bezweifeln: einen unmittelbaren Bezug zur Sittlichkeit hat man gemeinhin der Musik noch nicht zuerkennen wollen, man hat sie sogar für sittlich ganz unschädlich gehalten. Dem ist nicht so. Oder könnte ein verweichlichter frivoler Geschmack ohne Einfluß auf die Sittlichkeit des Menschen bleiben? Beides geht Hand in Hand und wirkt gegenseitig aufeinander: wollen wir der Spartaner nicht gedenken, welche eine gewisse Art von Musik als sittennachteilig verboten, — denken wir an unsre nächste Vergangenheit zurück: wir können mit ziemlicher Sicherheit behaupten, daß die von Beethovens Musik Begeisterten tätigere und energischere Staatsbürger waren, als die durch Rossini, Bellini und Donizetti Verzauberten, namentlich reiche und vornehme Nichtstuer machten die Klasse der letzteren aus. Einen sprechenden Beweis liefert uns noch Paris: man konnte wahrnehmen, daß während der letzten Dezennien in demselben Grade, in welchem die Sittlichkeit der Pariser Gesellschaft jener beispiellosen Verderbnis zueilte, ihre Musik in frivoler Geschmacksrichtung unterging: man höre die neuesten Kompositionen eines Auber, Adam usw. und vergleiche sie mit den scheußlichen Tänzen, welche man zur Karnevalszeit in Paris aufführen sieht, so wird man einen erschreckenden Zusammenhang gewahren. Ist hierdurch fast mehr bewiesen, daß die Sitten auf die Musik wirken, so tritt doch die gegenseitige Beziehung beider zueinander deutlich hervor; es ist somit Sache des Staates, auch an diese Kunst jene Anforderung Kaiser Josephs an die Schauspielkunst zu stellen: „sie solle auf die Veredlung des Geschmackes und der Sitten wirken". Die Verantwortlichkeit für die Aufrechterhaltung dieses Grundsatzes muß ebenfalls einer der Minister übernehmen, und er kann dies wiederum nur, wenn er die volle freie Beteiligung der Nation in die Organisation auch dieses Institutes mit einschließt, so daß auch hierin der verständige, intelligentere Teil derselben jenen Grundsatz im eigenen Interesse selbst überwacht.

Musiker-Verein.

Ein Verein sämtlicher Komponisten des Vaterlandes soll sich daher bilden, und nach eigenem Ermessen durch Aufnahme musikalischer Theoretiker, sowie selbst bloß praktisch ausübender Musiker sich verstärken können. Diesem Vereine wird von seinem Standpunkte aus die Überwachung jenes Grundsatzes übergeben. Er wählt aus sich zunächst für Dresden einen Ausschuß, welcher namentlich auch die Interessen der jüngeren und neueren Komponisten dem Institute gegenüber zu vertreten hat. Der Direktor des letzteren, der Kapellmeister, hat sich bei gemeinschaftlichen Beratungen mit diesem Ausschuß durch einen der Zahl nach gleich starken Ausschuß der aktiven Mitglieder des Orchesters, von diesen selbst gewählt, zu verstärken.

Vereinigter Ausschuß.

In diesem vereinigten Ausschusse wird nach Stimmenmehrheit entschieden, bei Stimmengleichheit entscheidet der Direktor: der unbefriedigte Teil hat seinen Rekurs an den Minister zu nehmen. An diesen vereinigten Ausschuß hat namentlich die etwa in der Minderheit sich befindende musikalische Sektion des vereinigten Theaterausschusses, sobald diese durch die Ergebnis irgend einer Abstimmung über die Annahme oder Zurückweisung einer Oper jenen obersten Grundsatz benachteiligt glaubt, sich zu wenden, und auf gemeinschaftliche Verhandlung und Abstimmung der beiden vereinigten Ausschüsse zu dringen.

Ferner hat dieser vereinigte Ausschuß die musikalischen Werke neuerer Komponisten und ihre Zulaßbarkeit zur Aufführung in den Konzerten zu besprechen: vor der Abstimmung über Annahme oder Zurückweisung hat er sich als Jury zu konstituieren. Besonders wird daher seine Aufgabe sein, die Kompositionen neuerer und noch unbekannter Komponisten an das Tageslicht zu ziehen, um nach Verdienst ihnen allen erdenklichen Vorschub zu verschaffen. In jedem Monat soll daher ein Tag festgesetzt werden, an welchem das Orchester in einer Probe die Arbeiten solcher Komponisten sich und dem Ausschusse zu Gehör bringt: die zu diesen Proben zuzulassenden Stücke sind von letzterem vorher zu bestimmen. Somit wird es nicht mehr wie bisher der Fall sein, daß junge Komponisten ihre Arbeiten nie auf eine genügende Weise sich selbst vorgeführt hören konnten, was doch für ihre Weiterbildung so höchst nötig ist: verdienen sie es, so werden sie nun auch sicher sein können, ihre Arbeiten sogar in den Konzerten dem Publikum zu Gehör gebracht zu sehen.

Will ein Künstler auf eigene Rechnung ein Konzert veranstalten, so hat er die Anfrage um Unterstützung des Orchesters zunächst an den vereinigten Ausschuß zu bringen; erhält er dessen Zustimmung, so ist der Vorschlag an das gesamte Orchester zu bringen, welches nach Stimmenmehrheit über den Antrag entscheidet: seine Mitwirkung ist dann unentgeltlich.

Dem Minister steht dagegen das Recht zu, zu jeder Zeit, wo dies mit der Beschäftigung des Orchesters verträglich ist, zugunsten eines öffentlichen Zweckes über das Orchester und den Chor zu verfügen.

Anträge gegen eine Maßnahme des Direktors (Kapellmeisters) sind in diesem vereinigten Ausschuß vorzubringen, jedoch nur, wenn

sie von dem vierten Teile der Ausschußmitglieder unterstützt werden, dem Entscheid der Stimmenmehrheit hat sich der Direktor sodann zu fügen, oder an den Minister zu rekurrieren, welcher nach dem Hauptgrundsatz entscheidet.

Die Mitglieder des Komponisten-Ausschusses erhalten freien Zutritt zu den Konzerten, ebenso jedes Mitglied des Vereines, von dem bereits eine Komposition in diesen Konzerten aufgeführt ist.

Innere Verfassung.

Der Direktor (oder Kapellmeister) wird von sämtlichen aktiven Mitglieder des Orchesters, sowie von sämtlichen Mitgliedern des vaterländischen Komponisten-Vereines gewählt: der vereinigte Ausschuß schlägt den Kandidaten vor, über dessen Annahme dann nach Stimmenmehrheit entschieden wird; der Minister hat die Wahl zu bestätigen. Sein Gehalt ist ein- für allemal festgesetzt, seine Anstellung ist für die Dauer seines Lebens. Bei eintretender, von ihm selbst, oder vom vereinigten Ausschusse erkannter, und von sämtlicher Wählerschaft durch Stimmenmehrheit bestätigter Unfähigkeit, ist er nach dem Gesetz für Staatsdiener, wie bisher, zu pensionieren. Ihm steht die künstlerische Leitung aller Leistungen des musikalischen Institutes zu; nach seinem Ermessen überträgt er einen Teil derselben dem Musikdirektor. Er hat über die Verwendung der musikalischen Kräfte in künstlerischer Hinsicht zu bestimmen, sowie die Stärke der Besetzung des Orchesters und Chores für die besonderen einzelnen Fälle festzusetzen. Er hat darüber zu wachen, daß bei unverrückter Beibehaltung der Gehalte und bei Beobachtung der Vorschrift, bis zu der 450 Taler-Stelle nach der Dauer der Anstellung vorrücken zu lassen, die höheren Stellen in der Weise besetzt werden, daß dabei das Talent und die besondere Gattung des Instrumentes nach der oben bezeichneten Norm lediglich berücksichtigt werde. Er hat über die Anstellung der Mitglieder des Orchesters zu entscheiden, sowie besonders darüber zu wachen, daß invalid gewordene Musiker dem künstlerischen Bestande des Orchesters nicht zum Schaden gereichen, sondern nach dem Gesetze für Staatsdiener, wie bisher, pensioniert werden.

Verwaltungsrat.

Der ihm für die bezeichnete Gesamtwirksamkeit zur Seite stehende Verwaltungsrat besteht aus dem Musikdirektor und den beiden Konzertmeistern; er wird durch drei Mitglieder des Orchesters verstärkt, welche dieses selbst nach Stimmenmehrheit zu erwählen und jährlich zu erneuen hat. In diesem Rate wird über alle die Verwaltung betreffenden Fragen nach Stimmenmehrheit entschieden, — der Direktor hat jedoch die entscheidende Stimme. Die künstlerische Leitung der öffentlichen Leistungen gehört ihm unbedingt, und gegen seine Anordnungen in ihrem Betreff, sowie gegen seinen Entscheid im Verwaltungrate kann nur auf die oben bezeichnete Weise im vereinigten Ausschusse angetragen werden, womit sonach zugleich auch der Rekurs an den Minister eröffnet ist. Der Kandidat für die erledigten Stellen des Musikdirektors und der Konzertmeister wird vom Verwaltungsrate den sämtlichen aktiven Mitgliedern des Orchesters vorgeschlagen, welche nach Stimmenmehrheit entscheiden: die erfolgte Wahl hat der Minister zu bestätigen, welcher überhaupt jede Wahl in Frage stellen kann, und von seinem

Bedenken erst dann abzustehen hat, wenn dieselbe Wahl, nach Kundgebung seiner Gründe gegen dieselbe, von der Wählerschaft wiederum bestätigt wird.

Zusammenhang mit dem Theater.

Der Kapellemister ist nun das unmittelbare Glied, durch welches das Orchester- und Chorinstitut mit der Verwaltung des Theaters in Verbindung tritt. Der Direktor des Theaters hat sich für die Wirksamkeit seiner beiden Institute im Interesse der Theatervorstellungen lediglich an ihn zu halten, und für jede Versäumnis, Störung oder Vernachlässigung des sogenannten Theaterdienstes ist ihm dieser verantwortlich. Diese Verantwortlichkeit ist in dem vollsten Interesse des Kapellmeisters für die Leistungen des Theaters auf die natürlichste Weise dadurch begründet, daß er zugleich den künstlerischen Leistungen des Gesangspersonals desselben als verantwortlich vorsteht. Der Kapellmeister, welcher das besondere Einstudieren der Sänger auch ohne Beihilfe des Orchesters zu leiten hat, ist daher ein- für allemal auch Mitglied des Verwaltungsrates des Theaters: seine Stimme in Betreff der Besetzung der Gesangspartien, somit der geeigneten Verwendung der Sänger, muß dem Direktor als entscheidend gelten, wenngleich der definitive Beschluß diesem allein zustehen muß. Bei gemeinschaftlichen Beratungen in diesem Bezug steht dem Kapellmeister der Musikdirektor zur Seite: beide, oder wenigstens der Kapellmeister, bilden daher auch die, der Wahl nicht unterworfene, Verstärkung des Direktors im vereinigten Ausschusse der aktiven Theatermitglieder und des Bühnendichter- und Komponistenvereines.

Diese neue Organisation kann in ihrer vollen Ausdehnung nur sehr allmählich in das Leben geführt werden: der jetzige Bestand des Orchesters kann nur durch, mit der Zeit von selbst eintretendes, Ausscheiden der Betreffenden zu dem für die Zukunft nötigen Bestand gebracht werden. Dies wird aber ziemlich genau in dem Maße stattfinden können, als die Reduktion der Dienste (zumal für die Kirche) und zugleich die Heranbildung einer unterstützenden Schülerklasse bewerkstelligt wird. Die jetzt bestehende Mehrausgabe der Zivilliste für die Kapelle wird daher so lange derselben noch zur Last fallen müssen, bis die Reorganisation ihrer Vollendung zuschreitet: fiele z. B. jetzt ein Gehalt aus, so müßte dieser zunächst für die Verbesserung der jetzigen Organisation verwendet werden, und zumal müßten die vierten Stellen der Blasinstrumente noch so lange beibehalten werden, bis sämtliche gegenwärtig angestellte Akzessisten in die wirklichen Kapellstellen eingerückt sind. Es möge daher mit dem Auftrage, die beabsichtigte neue Verfassung allmählich, so weit dies aber möglich ist, sogleich in das Leben treten zu lassen, der eine der jetzt angestellten beiden Kapellmeister betraut werden.

Es fragt sich nun schließlich, ob es nicht zu möglichen bedenklichen Kollisionen führen könnte, wenn der eine Teil dieses gesamten großen Kunstinstitutes den Namen eines deutschen Nationaltheaters, der andere den einer „Königlichen Kapelle" führte.

Beide Teile sollen auf die bezeichnete Weise der vollen, freien Beteiligung der Nation erschlossen, somit zum geistigen Eigentum derselben erklärt werden. Die ihnen gewährte Subvention soll ferner grundsätzlich nicht überschritten werden, somit also kein Rekurs an die Gnade des Königs zur Deckung etwaiger Ausfälle eröffnet bleiben. Zweckmäßiger und bezeichnender würde es daher sein, wenn auch der zweiten Abteilung dieses Institutes jenes passendere Prädikat zugeteilt würde, zumal auch die Benennung „Kapelle“, wie aus der obigen Benennung erhellt, jetzt nicht mehr die richtige ist: die Kapelle war der Raum, in welchem früher die musikalische Körperschaft ausschließlich fungierte, von ihm erhielt sie die Benennung; gegenwärtig heißt dieser Raum das „Orchester“, und bezeichnender wird dies daher zur Benennung der Gesellschaft von Instrumentalmusikern dienen. Dieses Institut würde jedoch auch den Gesangschor mit in sich schließen, somit dürfte die richtigste Benennung diese sein:

Deutsches Nationalinstitut für Musik zu Dresden: die Musiker hießen demnach „Mitglieder“, der Kapellmeister „Direktor“ desselben.

Auf die Frage: würde hiermit Sr. Majestät dem Könige das Patronat über das Gesamtinmitut entzogen werden, und wie sollte Seine Stellung zu diesem sein? — ist zu antworten:

Der Erste, das Haupt der Nation ist der König: der Nation kann nichts zugewiesen werden, an dem ihr Haupt unbeteiligt bliebe; der Erfolg freier Tätigkeit der Nation ist die Ehre des Königs, die Blüte eines nationalen Institutes sein Ruhm. Der König erhebt daher dieses Institut nur auf eine höhere Stufe, indem Er seine Behörde, durch die Er seinen Willen ihm kund tut, nicht mehr aus den Beamten des Hofstaates, sondern aus den Mitgliedern des Staatsministeriums bestellt. Wie der Nation, so ist auch Ihm dieser Minister verantwortlich: durch ihn wird Er daher zu Seiner besonderen Ehre über das Institut zu verfügen haben; jeder Teil desselben wird sich glücklich schätzen, dem Könige durch seine Leistungen huldigen zu können, und namentlich auch wird die bisherige Kapelle jeder Zeit sich zu beeifern haben, dem Befehle und Wunsche des Königs durch jede in ihren Kräften stehende Leistung zu entsprechen. Hierüber kann so wenig ein Zweifel obwalten, daß jede nähere Bestimmung dieses Verhältnisses nur als Zweifel an unsrer Ehre erscheinen müßte.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Richard Wagner
Sämtliche Schriften und Dichtungen

Volks-Ausgabe

Sechste Auflage
Dritter Band

Leipzig
Breitkopf & Härtel / C. F. W. Siegel (R. Linnemann)

Titel und Einband zeichnete
Walter Tiemann
in Leipzig

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung
zum dritten und vierten Bande.

In seiner Geschichte Friedrichs des Großen bezeichnet Thomas Carlyle den Ausbruch der französischen Revolution als den beginnenden Akt der Selbstverbrennung einer in Lug und Trug dahinfaulenden Nation, und weist seine Leser folgendermaßen darauf hin:

„Dort ist euer nächster Meilenstein in der Geschichte „der Menschheit! Jenes allgemeine Aufbrennen des Luges „und Truges, wie im Feuer der Hölle. Der Eid von fünf„undzwanzig Millionen Menschen, welcher seitdem der „Eid aller Menschen geworden ist, „„wir wollen lieber „sterben, als länger unter Lügen leben!““ — das ist der „neue Akt in der Weltgeschichte. Der neue Akt — oder „wir können es einen neuen Teil nennen; Drama der „Weltgeschichte, dritter Teil. Wenn der zweite Teil „vor 1800 Jahren anfing, so glaube ich, daß dies der „dritte Teil sein wird. Dies ist das wahrhaft himm„lisch-höllische Ereignis: das seltsamste, welches seit tausend „Jahren stattgefunden. Denn es bezeichnet den Ausbruch „der ganzen Menschheit in Anarchie, in den Glauben und „die Praxis der Regierungslosigkeit — das heißt (wenn „man aufrichtig sein will) in eine unbezwingliche Empörung „gegen Lügen-Herrscher und Lügen-Lehrer — was ich „menschenfreundlich auslege als ein Suchen, ein sehr

„unbewußtes, aber doch ein todesernstes Suchen nach „wahren Herrschern und Lehrern. — Dieses Ereignis „der ausbrechenden Selbstverbrennung, vielfarbig, mit „lautem Getöse, die ganze Welt auf viele hundert Jahre „in anarchische Flammen einhüllend, sollten alle Menschen „beachten und untersuchen und erforschen, als das Seltsamste, was sich je zugetragen. Jahrhunderte davon liegen „noch vor uns, mehrere traurige, schmutzig-aufgeregte Jahrhunderte, die wenig nütze. Vielleicht noch zwei Jahrhunderte, — vielleicht noch zehn eines solchen Entwicklungsganges, ehe das Alte vollständig ausgebrannt ist „und das Neue in erkennbarer Gestalt erscheint. Das „tausendjährige Reich der Anarchie; — kürzt es ab, „gebt euer Herzblut hin, es abzukürzen, ihr „heroisch Weisen, die da kommen!" —

Wenn ich in der vollen Aufregung des Jahres 1849 einen Aufruf, wie ihn die zunächst hier folgende Schrift: „die Kunst und die Revolution" enthielt, erlassen konnte, glaube ich mit dem letzten Anrufe des greisen Geschichtsschreibers mich in vollkommener Übereinstimmung befunden zu haben. Ich glaubte an die Revolution, wie an ihre Notwendigkeit und Unaufhaltsamkeit, mit durchaus nicht mehr Übertreibung als Carlyle: nur fühlte ich mich zugleich auch berufen, ihr die Wege der Rettung anzuzeigen. Lag es mir fern, das Neue zu bezeichnen, was auf den Trümmern einer lügenhaften Welt als neue politische Ordnung erwachsen sollte *, so fühlte ich mich dagegen begeistert, das Kunstwerk zu zeichnen, welches auf den Trümmern einer lügenhaften Kunst erstehen sollte. Dieses Kunstwerk dem Leben selbst als prophetischen Spiegel seiner Zukunft vorzuhalten, dünkte mich ein allerwichtigster Beitrag zu dem Werke der Abdämmung des Meeres der Revolution in das Bette des ruhig fließenden Stromes der Menschheit. Ich war so kühn, der kleinen Schrift als Motto folgende Behauptung voranzustellen: „Wo einst die

* Auch Carlyle vermag diese nur zu bezeichnen als den „Tod der Anarchie: oder eine Welt, die noch einmal ganz auf Tatsachen, besseren oder schlechteren, aufgebaut wird und in welcher der lügende, phrasenhafte Lehrer des falschen Scheines eine erloschene Spezies geworden ist, von der man wohl weiß, daß sie hinabgegangen ist ins Nichts!" —

Kunst schwieg, begann die Staatsweisheit und Philosophie: wo jetzt der Staatsweise und Philosoph zu Ende ist, da fängt wieder der Künstler an". —

Es ist nicht nötig, hier des Hohnes zu gedenken, welchen meine kühne Anmaßung mir zuzog, da ich im Verlaufe meiner hierauf bezüglichen, mit dem folgenden im Zusammenhange vorgelegten, schriftstellerischen Tätigkeit genügende Veranlassung zur Abwehr gröblichster Einsprüche erhielt; auch habe ich sowohl über die Entstehung dieser Arbeiten, als über die charakteristischen Anregungen dazu, in jener, bereits früher angezogenen, als Abschluß dieser ganzen Periode für den Schluß des vierten Bandes aufbewahrten „Mitteilung an meine Freunde", sowie in einem späteren „Zukunftsmusik" betitelten Aufsatze, alles hierauf Bezügliche sattsam behandelt. Nur will ich erwähnen, daß, was meinen so paradox erscheinenden Ansichten besonders die Verspottung unsrer Kunstkritiker zuzog, in der begeisterten Erregtheit zu finden ist, welche durchweg meinen Stil beherrschte, und meinen Aufzeichnungen mehr einen dichterischen, als wissenschaftlich kritischen Charakter gab. Zudem war der Einfluß eines unwählsamen Hereinziehens philosophischer Maximen der Klarheit meines Ausdruckes, besonders bei allen denjenigen, welche meinen Anschauungen und Grundansichten nicht folgen konnten oder wollten, nachteilig. Aus der damals mich lebhaft anregenden Lektüre mehrere Schriften Ludwig Feuerbachs hatte ich verschiedene Bezeichnungen für Begriffe entnommen, welche ich auf künstlerische Vorstellungen anwendete, denen sie nicht immer deutlich entsprechen konnten. Hierin gab ich mich ohne kritische Überlegung der Führung eines geistreichen Schriftstellers hin, der meiner damaligen Stimmung vorzüglich dadurch nahe trat, daß er der Philosophie (in welcher er einzig die verkappte Theologie aufgefunden zu haben glaubte) den Abschied gab, und dafür einer Auffassung des menschlichen Wesens sich zuwendete, in welcher ich deutlich den von mir gemeinten künstlerischen Menschen wiederzuerkennen glaubte. Hieraus entsprang eine gewisse leidenschaftliche Verwirrung, welche sich als Voreiligkeit und Undeutlichkeit im Gebrauche philosophischer Schemata kundgab.

In diesem Betreff halte ich es für nötig, hauptsächlich zweier Begriffsbezeichnungen zu erwähnen, deren Mißverständlichkeit mir seitdem auffällig geworden ist.

Dies bezieht sich zunächst auf den Begriff von Willkür und Unwillkür, mit welchem jedenfalls, schon längst vor meinem Hinzutun, eine große Verwirrung vorgegangen war, da ein adjektivisch gebrauchtes „unwillkürlich“ zum Substantiv erhoben wurde. Über den hieraus entstandenen Mißbrauch kann sich nur derjenige vollständig aufklären, welcher von Schopenhauer über die Bedeutung des Willens sich belehren ließ: wem diese unermeßliche Wohltat zuteil ward, weiß dann, daß jenes mißbräuchliche „Unwillkür“ in Wahrheit „der Wille“ heißen soll, jenes „Willkür“ aber den durch die Reflexion beeinflußten und geleiteten, den sogenannten Verstandeswillen bezeichnet. Da dieser letztere mehr auf die Eigenschaften der Erkenntnis, welche irrig und durch den rein individuellen Zweck mißleitet sein kann, sich bezieht, wird ihm als „Willkür“ die üble Eigenschaft beigemessen, in welcher er auch in diesen vorliegenden Schriften durchgehends verstanden ist; wogegen dem reinen Willen, wie er als Ding an sich im Menschen sich bewußt wird, die wahrhaft produktiven Eigenschaften zugesprochen werden, welche hier dem negativen Begriffe: „Unwillkür“, wie es scheint infolge einer aus dem populären Sprachgebrauch entsprungenen Verwirrung, zugeteilt sind. Da eine durchgehende Berichtigung in diesem Sinne zu weit führen und sehr ermüdend sein müßte, sei daher der geeignete Leser ersucht, im vorkommenden, Bedenken erregenden Falle, der hier gegebenen Erklärung sich erinnern zu wollen.

Des weiteren will es mich zu befürchten dünken, daß die infolge der gleichen Veranlassung von mir durchgehends gebrauchte Bezeichnung: Sinnlichkeit, wenn nicht für mich schädliche Mißverständnisse, so doch erschwerende Unklarheit hervorrufen könnte. Da der mit dieser Bezeichnung gegebene Begriff auch in meiner Darstellung nur dadurch einen Sinn erhält, daß er dem Gedanken, oder — wie es die Absicht hierbei deutlicher machen würde — der „Gedanklichkeit“, entgegengestellt wird, so wäre ein absolutes Mißverständnis allerdings wohl schwierig, indem hier leicht die zwei entgegengesetzten Faktoren der Kunst, und der Wissenschaft erkannt werden müssen. Außerdem, daß jenes Wort im gemeinen Sprachgebrauche in der üblen Bedeutung des „Sensualismus“, oder gar der Ergebung an die Sinnenlust verstanden wird, dürfte es aber an und für sich, so gebräuch-

lich es auch in der Sprache unsrer Philosophie geworden ist, in theoretischen Darstellungen von so warmer Aufgeregtheit, wie den meinigen, besser durch eine weniger zweideutige Bezeichnung ersetzt werden. Offenbar handelt es sich hier um die Gegensätze der intuitiven und der abstrakten Erkenntnis und deren Resultate, vor allem aber auch um die subjektiven Befähigungen zu diesen verschiedenen Erkenntnisarten. Die Bezeichnung: Anschauungsvermögen würde für die erstere ausreichen, wenn nicht für das spezifisch künstlerische Anschauungsvermögen eine starke Verschärfung nötig dünkte, für welches immerhin: sinnliches Anschauungsvermögen, endlich schlechthin: Sinnlichkeit, sowohl für das Vermögen, wie für das Objekt seiner Tätigkeit, und die Kraft, welche beide in Rapport setzt, beibehalten zu müssen unerläßlich dünkte. —

In die allergrößte Gefahr könnte aber der Verfasser durch seine häufige Anziehung des „Kommunismus" geraten, wenn er mit diesen vorliegenden Kunstschriften heute in Paris auftreten wollte; denn offenbar stellt er sich, dem „Egoismus" gegenüber, auf die Seite dieser höchst verpönten Kategorie. Ich glaube nun zwar, daß der gewogene deutsche Leser, welchem dieser begriffliche Gegensatz sogleich einleuchten wird, über das Bedenken, ob er mich unter die Parteigänger der neuesten Pariser „Kommune" zu stellen habe, ohne besondere Mühe hinauskommen wird. Doch will ich nicht leugnen, daß ich auf diese (den gleichen Feuerbachschen Schriften in demselben Sinne entnommene) Bezeichnung des Gegensatzes des Egoismus durch Kommunismus, nicht mit der Energie, wie es von mir hier geschehen ist, eingegangen sein würde, wenn mir in diesem Begriffe nicht auch ein sozialpolitisches Ideal als Prinzip aufgegangen wäre, nach welchem ich das „Volk" in dem Sinne der unvergleichlichen Produktivität der vorgeschichtlichen Urgemeinschaftlichkeit auffaßte, und dieses im vollendetsten Maße als allgemeinschaftliches Wesen der Zukunft wieder hergestellt dachte. Bezeichnend für meine Erfahrungen nach der praktischen Seite ist es nun, daß ich in der ersten der vorliegenden Schriften, „die Kunst und die Revolution", welche ich ursprünglich für ein in Paris (wo ich mich im Sommer 1849 einige Wochen aufhielt) erscheinendes politisches Journal bestimmt hatte, jene Bezeichnung: Kommunismus, umging, — wie es mich dünkt, aus Furcht vor einem groben Mißverständnisse

von seiten unsrer, in der Auffassung mancher Begriffe oft doch etwas allzu „sinnlichen“ französischen Brüder; wogegen ich sie ohne Bedenken in meine späteren, sofort für Deutschland bestimmten Kunstschriften aufnahm, was mir jetzt als ein Zeugnis meines tiefen Vertrauens in die Eigenschaften des deutschen Geistes von Wert ist. Im weiteren Verlauf erscheint mir jetzt aber auch die Erfahrung wichtig, daß mein Aufsatz in Paris gänzlich unverstanden blieb, und man nicht begriff, was ich namentlich in einem politischen Journale zu jener Zeit damit sagen wollte; dem zufolge er dort auch nicht zur Veröffentlichung gelangte.

Doch war es wohl nicht nur unter dem Eindrucke dieser und ähnlicher Erfahrungen, daß sich der ideale Kern meiner Tendenz immer mehr von der Berührung mit der politischen Erregtheit des Tages zurückzog, und bald sich immer reiner als künstlerisches Ideal herausbildete. Hiervon gibt schon die Aufeinanderfolge der in diesen nächsten Bänden zusammengestellten Schriften eine genügende Auskunft, und der Leser wird dies am besten aus dem, mitten zwischen diesen Schriften eingestreueten dramatischen Entwurf zu einem „Wieland der Schmied“ erkennen, welcher genau in der Zeit, in welche er hier gestellt ist, von mir ausgearbeitet wurde. Blieb nun jene künstlerische Idee, welche ich bisher als mein innigst erworbenes Eigentum unter allen Formen ihrer Darstellung mir festgehalten habe, die einzige wahre Ausbeute einer ungemein aufgeregten Arbeit meines ganzen Wesens, und konnte ich endlich dieser Idee einzig als schaffender Künstler ohne Beunruhigung wieder nachleben, so durfte mit der Zeit der Glaube an den deutschen Geist, und das immer mächtiger mich einnehmende Vertrauen zu der ihm vorbehaltenen Bestimmung im Rate der Völker, mir auch nach der äußeren Seite der menschlichen Geschicke, so weit die Sorge um diese mit leidenschaftlicher Beunruhigung in meine Vorstellungen getreten war, einen dem Künstler so nötigen hoffnungsvollen Gleichmut beleben. Bereits die zweite Auflage von „Oper und Drama“ konnte ich mit einer Widmung an einen seitdem gewonnenen Freund, dessen belehrender Anregung ich die erfreulichsten Aufschlüsse nach der zuletzt angedeuteten Seite hin verdankte, einleiten, um ihm, über die gegenseitig uns belebenden Hoffnungen hin, auch als Künstler die Hand zu reichen.

Ich möchte nun die hieran sich knüpfenden Betrachtungen

für jetzt dadurch abschließen, daß ich noch einmal auf die anfänglich mitgeteilte Auffassung Th. Carlyles von der Bedeutung der großen, mit der französischen Revolution angetretenen Weltepoche zurückweise. Nach der eigenen hohen Meinung, welche der geistvolle Geschichtsschreiber von der Bestimmung des deutschen Volkes und seines Geistes der Wahrhaftigkeit kundgibt, dürfte es nämlich als kein leerer Trost erscheinen, daß wir die „heroischen Weisen", welche er zur Abkürzung der Zeiten der grauenhaften Weltanarchie aufruft, in diesem deutschen Volke, welchem durch seine vollbrachte Reformation eine Nötigung zur Teilnahme an der Revolution erspart zu sein scheint, als urvorbestimmt geboren erkennen. Denn mir ist es aufgegangen, daß, wie mein Kunstideal sich zu der Realität unsers Daseins überhaupt verhalte, dem deutschen Volke die gleiche Bestimmung in seinem Verhältnisse zu der in ihrer „Selbstverbrennung" begriffenen, uns umgebenden politischen Welt zugeteilt sei. —

Die Kunst

und

die Revolution.

(1849.)

Fast allgemein ist heutigentages die Klage der Künstler über den Schaden, den ihnen die Revolution verursachte. Nicht jener große Straßenkampf, nicht die plötzliche und heftige Erschütterung des Staatsgebäudes, nicht der schnelle Wechsel der Regierung werden angeklagt: der Eindruck, den solche gewaltige Ereignisse an und für sich hinterlassen, ist verhältnismäßig meist nur flüchtig und auf kurze Zeit störend: aber der besonders nachhaltige Charakter der letzten Erschütterungen ist es, der das bisherige Kunsttreiben so tötlich berührt. Die bisherigen Grundlagen des Erwerbes, des Verkehrs, des Reichtums sind jetzt bedroht, und nach hergestellter äußerer Ruhe, nach vollkommener Wiederkehr der Physiognomie des gesellschaftlichen Lebens, zehrt tief in den Eingeweiden dieses Lebens eine sengende Sorge, eine quälende Angst: Verzagtheit zu Unternehmungen lähmt den Kredit; wer sicher erhalten will, entsagt einem ungewissen Gewinn, die Industrie stockt, und — die Kunst hat nicht mehr zu leben.

Es wäre grausam, den Tausenden von dieser Not Betroffener ein menschliches Mitleid zu versagen. War noch vor kurzem ein beliebter Künstler gewöhnt, von dem behaglich sorglosen Teile unsrer vermögenden Gesellschaft für seine gefälligen

Leistungen goldenen Lohn und gleichen Anspruch auf behaglich sorgloses Leben zu gewinnen, so ist es für ihn nun hart, von ängstlich geschlossenen Händen sich zurückgewiesen und der Erwerbsnot preisgegeben zu sehen: er teilt hiermit ganz das Schicksal des Handwerkers, der seine geschickten Hände, mit denen er dem Reichen zuvor tausend angenehme Bequemlichkeiten schaffen durfte, nun müßig zu dem hungernden Magen in den Schoß legen muß. Er hat also recht, sich zu beklagen, denn wer Schmerz fühlt, dem hat die Natur das Weinen gestattet. Ob er aber ein Recht hat, sich mit der Kunst selbst zu verwechseln, seine Not als die Not der Kunst zu klagen, die Revolution, indem sie ihm die behagliche Nahrung erschwert, als die grundsätzliche Feindin der Kunst zu beschuldigen, dies dürfte in Frage zu stellen sein. Ehe hierüber entschieden würde, möchten zuvor wenigstens diejenigen Künstler zu befragen sein, welche durch Ausspruch und Tat kundgaben, daß sie die Kunst rein um der Kunst selbst willen liebten und trieben, und von denen dies Eine erweislich ist, daß sie auch damals litten, als jene sich freuten.

Die Frage gilt also der Kunst und ihrem Wesen selbst. Nicht eine abstrakte Definition derselben soll uns hier aber beschäftigen, denn es handelt sich natürlich nur darum, die Bedeutung der Kunst als Ergebnis des staatlichen Lebens zu ergründen, die Kunst als soziales Produkt zu erkennen. Eine flüchtig übersichtliche Betrachtung der Hauptmomente der europäischen Kunstgeschichte soll uns hierzu willkommene Dienste leisten, und zur Aufklärung über die vorliegende, wahrlich nicht unwichtige Frage verhelfen.

Wir können bei einigem Nachdenken in unsrer Kunst keinen Schritt tun, ohne auf den Zusammenhang derselben mit der Kunst der Griechen zu treffen. In Wahrheit ist unsre moderne Kunst nur ein Glied in der Kette der Kunstentwicklung des gesamten Europa, und diese nimmt ihren Ausgang von den Griechen.

Der griechische Geist, wie er sich zu seiner Blütezeit in Staat und Kunst zu erkennen gab, fand, nachdem er die rohe Naturreligion der asiatischen Heimat überwunden und den schönen und starken freien Menschen auf die Spitze seines

religiösen Bewußtseins gestellt hatte, seinen entsprechendsten Ausdruck in Apollon, dem eigentlichen Haupt- und Nationalgotte der hellenischen Stämme.

Apollon, der den chaotischen Drachen Python erlegt, die eitlen Söhne der prahlerischen Niobe mit seinen tötlichen Geschossen vernichtet hatte, der durch seine Priesterin zu Delphoi den Fragenden das Urgesetz griechischen Geistes und Wesens verkündete, und so dem in leidenschaftlicher Handlung Begriffenen den ruhigen, ungetrübten Spiegel seiner innersten, unwandelbar griechischen Natur vorhielt, — Apollon war der Vollstrecker von Zeus' Willen auf der griechischen Erde, er war das griechische Volk.

Nicht den weichlichen Musentänzer, wie ihn uns die spätere üppigere Kunst der Bildhauerei allein überliefert hat, haben wir uns zur Blütezeit des griechischen Geistes unter Apollon zu denken; sondern mit den Zügen heitern Ernstes schön, aber stark, kannte ihn der große Tragiker Aischylos. So lernte ihn die spartanische Jugend kennen, wenn sie den schlanken Leib durch Tanzen und Ringen zu Anmut und Stärke entwickelte; wenn der Knabe vom Geliebten auf das Roß genommen, und zu kecken Abenteuern weit in das Land hinaus entführt wurde; wenn der Jüngling in die Reihen der Genossen trat, bei denen er keinen andern Anspruch geltend zu machen hatte, als den seiner Schönheit und Liebenswürdigkeit, in denen allein seine Macht, sein Reichtum lag. So sah ihn der Athener, wenn alle Triebe seines schönen Leibes, seines rastlosen Geistes ihn zur Wiedergeburt seines eigenen Wesens durch den idealen Ausdruck der Kunst hindrängten; wenn die Stimme, voll und tönend, zum Chorgesang sich erhob, um zugleich des Gottes Taten zu singen und den Tänzern den schwungvollen Takt zu dem Tanze zu geben, der in anmutiger und kühner Bewegung jene Taten selbst darstellte; wenn er auf harmonisch geordneten Säulen das edle Dach wölbte, die weiten Halbkreise des Amphitheaters über einander reihte, und die sinnigen Anordnungen der Schaubühne entwarf. Und so sah ihn, den herrlichen Gott, der von Dionysos begeisterte tragische Dichter, wenn er allen Elementen der üppig aus dem schönsten menschlichen Leben, ohne Geheiß, von selbst, und aus innerer Naturnotwendigkeit aufgesproßten Künste, das kühne, bindende Wort, die erhabene dichterische Absicht zuwies,

die sie alle wie in einen Brennpunkt vereinigte, um das höchste erdenkliche Kunstwerk, das Drama, hervorzubringen.

Die Taten der Götter und Menschen, ihre Leiden, ihre Wonnen, wie sie ernst und heiter als ewiger Rhythmus, als ewige Harmonie aller Bewegung, alles Daseins in dem hohen Wesen Apollons verkündet lagen, hier wurden sie wirklich und wahr; denn alles, was sich in ihnen bewegte und lebte, wie es im Zuschauer sich bewegte und lebte, hier fand es seinen vollendetsten Ausdruck, wo Auge und Ohr, wie Geist und Herz, lebendig und wirklich alles erfaßten und vernahmen, alles leiblich und geistig wahrhaftig sahen, was die Einbildung sich nicht mehr nur vorzustellen brauchte. Solch' ein Tragödientag war ein Gottesfest, denn hier sprach der Gott sich deutlich und vernehmbar aus: der Dichter war sein hoher Priester, der wirklich und leibhaftig in seinem Kunstwerk darinnen stand, die Reigen der Tänzer führte, die Stimme zum Chor erhob und in tönenden Worten die Sprüche göttlichen Wissens verkündete.

Das war das griechische Kunstwerk, das der zu wirklicher, lebendiger Kunst gewordene Apollon, — das war das griechische Volk in seiner höchsten Wahrheit und Schönheit.

Dieses Volk, in jedem Teile, in jeder Persönlichkeit überreich an Individualität und Eigentümlichkeit, rastlos tätig, im Ziele einer Unternehmung nur den Angriffspunkt einer neuen Unternehmung erfassend, unter sich in beständiger Reibung in täglich wechselnden Bündnissen, täglich sich neu gestaltenden Kämpfen, heute im Gelingen, morgen im Mißlingen, heute von äußerster Gefahr bedroht, morgen seinen Feind bis zur Vernichtung bedrängend, nach innen und außen in unaufhaltsamster, freiester Entwicklung begriffen, — dieses Volk strömte von der Staatsversammlung, vom Gerichtsmarkte, vom Lande, von den Schiffen, aus dem Kriegslager, aus fernsten Gegenden, zusammen, erfüllte zu Dreißigtausend das Amphitheater, um die tiefsinnigste aller Tragödien, den Prometheus, aufführen zu sehen, um sich vor dem gewaltigsten Kunstwerke zu sammeln, sich selbst zu erfassen, seine eigene Tätigkeit zu begreifen, mit seinem Wesen, seiner Genossenschaft, seinem Gotte sich in die innigste Einheit zu verschmelzen, und so in edelster, tiefster Ruhe das wieder zu sein, was es vor wenigen Stunden in rastlosester Aufregung und gesondertster Individualität ebenfalls gewesen war.

Stets eifersüchtig auf seine größte persönliche Unabhängigkeit, nach jeder Richtung hin den „Tyrannen" verfolgend, der, möge er selbst weise und edel sein, dennoch seinen kühnen freien Willen zu beherrschen streben könnte; verachtend jenes weichliche Vertrauen, das unter dem schmeichlerischen Schatten einer fremden Fürsorge zu träger egoistischer Ruhe sich lagert; immer auf der Hut, unermüdlich zur Abwehr äußeren Einflusses, keiner noch so altehrwürdigen Überlieferung Macht gebend über sein freies, gegenwärtiges Leben, Handeln und Denken, — verstummte der Grieche vor dem Anrufe des Chores, ordnete er sich gern der sinnreichen Übereinkunft in der szenischen Anordnung unter, gehorchte er willig der großen Notwendigkeit, deren Ausspruch ihm der Tragiker durch den Mund seiner Götter und Helden auf der Bühne verkündete. Denn in der Tragödie fand er sich ja selbst wieder, und zwar das edelste Teil seines Wesens, vereinigt mit den edelsten Teilen des Gesamtwesens der ganzen Nation; aus sich selbst, aus seiner innersten, ihm bewußt werdenden Natur, sprach er sich durch das tragische Kunstwerk das Orakel der Pythia, Gott und Priester zugleich, herrlicher göttlicher Mensch, er in der Allgemeinheit, die Allgemeinheit in ihm, als eine jener Tausenden von Fasern, welche in dem einen Leben der Pflanze aus dem Erdboden hervorgewachsen, in schlanker Gestaltung in die Lüfte sich heben, um die eine schöne Blume hervorzubringen, die ihren wonnigen Duft der Ewigkeit spendet. Diese Blume war das Kunstwerk, ihr Duft der griechische Geist, der uns noch heute berauscht und zu dem Bekenntnisse entzückt, lieber einen halben Tag Grieche vor dem tragischen Kunstwerke sein zu mögen, als in Ewigkeit — ungriechischer Gott!

Genau mit der Auflösung des athenischen Staates hängt der Verfall der Tragödie zusammen. Wie sich der Gemeingeist in tausend egoistische Richtungen zersplitterte, löste sich auch das große Gesamtkunstwerk der Tragödie in die einzelnen, ihm inbegriffenen Kunstbestandteile auf: auf den Trümmern der Tragödie weinte in tollem Lachen der Komödiendichter Aristophanes, und aller Kunsttrieb stockte endlich vor dem ernsten Sinnen der Philosophie, welche über die Ursache der Vergänglichkeit des menschlichen Schönen und Starken nachdachte.

Der Philosophie, und nicht der Kunst, gehören die zwei Jahrtausende an, die seit dem Untergange der griechischen Tragödie bis auf unsre Tage verflossen. Wohl sandte die Kunst ab und zu ihre blitzenden Strahlen in die Nacht des unbefriedigten Denkens, des grübelnden Wahnsinns der Menschheit; doch dies waren nur die Schmerzens- und Freudenausrufe des Einzelnen, der aus dem Wuste der Allgemeinheit sich rettete und als ein aus weiter Fremde glücklich Verirrter zu dem einsam rieselnden, kastalischen Quelle gelangte, an dem er seine durstigen Lippen labte, ohne der Welt den erfrischenden Trank reichen zu dürfen; oder es war die Kunst, die irgend einem jener Begriffe, ja Einbildungen diente, welche die leidende Menschheit bald gelinder, bald herber drückten, und die Freiheit des Einzelnen wie der Allgemeinheit in Fesseln schlugen; nie aber war sie der freie Ausdruck einer freien Allgemeinheit selbst: denn die wahre Kunst ist höchste Freiheit, und nur die höchste Freiheit kann sie aus sich kundgeben, kein Befehl, keine Verordnung, kurz kein außerkünstlerischer Zweck kann sie entstehen lassen.

Die Römer, deren nationale Kunst frühzeitig vor dem Einflusse der ausgebildeten griechischen Künste gewichen war, ließen sich von griechischen Architekten, Bildhauern, Malern bedienen, ihre Schöngeister übten sich an griechischer Rhetorik und Verskunst; die große Volksschaubühne eröffneten sie aber nicht den Göttern und Helden des Mythus, nicht den freien Tänzern und Sängern des heiligen Chores; sondern wilde Bestien, Löwen, Panther und Elefanten mußten sich im Amphitheater zerfleischen, um dem römischen Auge zu schmeicheln, Gladiatoren, zur Kraft und Geschicklichkeit erzogene Sklaven, mußten mit ihrem Todesröcheln das römische Ohr vergnügen.

Diese brutalen Weltbesieger behagten sich nur in der positivsten Realität, ihre Einbildungskraft konnte sich nur in materiellster Verwirklichung befriedigen. Den, dem öffentlichen Leben schüchtern entflohenen, Philosophen ließen sie getrost sich dem abstraktesten Denken überliefern; in der Öffentlichkeit selbst liebten sie, sich der allerkonkretesten Mordlust zu überlassen, das menschliche Leiden in absoluter physischer Wirklichkeit sich vorgestellt zu sehen.

Diese Gladiatoren und Tierkämpfer waren nun die Söhne aller europäischen Nationen, und die Könige, Edlen und Unedlen dieser Nationen waren alle gleich Sklaven des römischen

Imperators, der ihnen somit ganz praktisch bewies, daß alle Menschen gleich wären, wie wiederum diesem Imperator selbst von seinen gehorsamen Prätorianern sehr oft deutlich und handgreiflich gezeigt wurde, daß auch er nichts weiter als ein Sklave sei.

Dieses gegenseitig und allseitig sich so klar und unleugbar bezeugende Sklaventum verlangte, wie alles Allgemeine in der Welt, nach einem sich bezeichnenden Ausdrucke. Die offenkundige Erniedrigung und Ehrlosigkeit aller, das Bewußtsein des gänzlichen Verlustes aller Menschenwürde, der endlich notwendig eintretende Ekel vor den einzig ihnen übrig gebliebenen materiellsten Genüssen, die tiefe Verachtung alles eigenen Tuns und Treibens, aus dem mit der Freiheit längst aller Geist und künstlerische Trieb entwichen, diese jämmerliche Existenz ohne wirklichen, taterfüllten Lebens konnte aber nur einen Ausdruck finden, der, wenn auch allerdings allgemein, wie der Zustand selbst, doch der geradeste Gegensatz der Kunst sein mußte. Die Kunst ist Freude an sich, am Dasein, an der Allgemeinheit; der Zustand jener Zeit am Ende der römischen Weltherrschaft war dagegen Selbstverachtung, Ekel vor dem Dasein, Grauen vor der Allgemeinheit. Also nicht die Kunst konnte der Ausdruck dieses Zustandes sein, sondern das Christentum.

Das Christentum rechtfertigt eine ehrlose, unnütze und jämmerliche Existenz des Menschen auf Erden aus der wunderbaren Liebe Gottes, der den Menschen keinesweges — wie die schönen Griechen irrtümlich wähnten — für ein freudiges, selbstbewußtes Dasein auf der Erde geschaffen, sondern ihn hier in einen ekelhaften Kerker eingeschlossen habe, um ihm, zum Lohne seiner darin eingesogenen Selbstverachtung, nach dem Tode einen endlosen Zustand allerbequemster und untätigster Herrlichkeit zu bereiten. Der Mensch durfte daher und sollte sogar in dem Zustande tiefster und unmenschlicher Versunkenheit verbleiben, keine Lebenstätigkeit sollte er üben, denn dieses verfluchte Leben war ja die Welt des Teufels, d. i. der Sinne, und durch jedes Schaffen in ihm hätte er daher ja nur dem Teufel in die Hände gearbeitet, weshalb denn auch der Unglückliche, der mit freudiger Kraft dieses Lebens sich zu eigen machte, nach dem Tode ewige Höllenmarter erleiden mußte. Nichts wurde vom Menschen gefordert als der Glaube, d. h. das Zugeständnis seiner

Elendigkeit, und das Aufgeben aller Selbsttätigkeit, sich dieser Elendigkeit zu entwinden, aus der nur die unverdiente Gnade Gottes ihn befreien sollte.

Der Historiker weiß nicht sicher, ob dieses die Ansicht jenes armen galiläischen Zimmermannssohn ebenfalls gewesen sei, welcher beim Anblicke des Elends seiner Mitbrüder ausrief, er sei nicht gekommen, den Frieden in die Welt zu bringen, sondern das Schwert, der in liebevoller Entrüstung gegen jene heuchlerischen Pharisäer donnerte, die feig der römischen Gewalt schmeichelten, um desto herzloser nach unten hin das Volk zu knechten und zu binden, der endlich allgemeine Menschenliebe predigte, die er doch unmöglich denen hätte zumuten können, welche sich selbst alle verachten sollten. Der Forscher unterscheidet nur deutlicher den ungeheuren Eifer des wunderbar bekehrten Pharisäers Paulus, mit welchem dieser in der Bekehrung der Heiden augenfällig glücklich die Weisung befolgte: „Seid klug wie die Schlangen" usw.; er vermag auch den sehr erkennbaren geschichtlichen Boden tiefster und allgemeinster Versunkenheit des zivilisierten Menschengeschlechtes zu beurteilen, aus welchem die Pflanze des endlich fertigen christlichen Dogmas seine Befruchtung empfing. So viel aber erkennt der redliche Künstler auf den ersten Blick, daß das Christentum weder Kunst war, noch irgendwie aus sich die wirkliche lebendige Kraft hervorbringen konnte.

Der freie Grieche, der sich an die Spitze der Natur stellte, konnte aus der Freude des Menschen an sich die Kunst erschaffen: der Christ, der die Natur und sich gleichmäßig verwarf, konnte seinem Gotte nur auf dem Altar der Entsagung opfern, nicht seine Taten, sein Wirken durfte er ihm als Gabe darbringen, sondern durch die Enthaltung von allem selbständig kühnen, Schaffen glaubte er ihn sich verbindlich machen zu müssen. Die Kunst ist die höchste Tätigkeit des im Einklang mit sich und der Natur sinnlich schön entwickelten Menschen; der Mensch muß an der sinnlichen Welt die höchste Freude haben, wenn er aus ihr das künstlerische Werkzeug bilden soll; denn aus der sinnlichen Welt allein kann er auch nur den Willen zum Kunstwerk fassen. Der Christ, wenn er wirklich das seinem Glauben entsprechende Kunstwerk schaffen wollte, hätte umgekehrt aus dem Wesen des abstrakten Geistes, der Gnade Gottes, den Willen fassen und in

ihm das Werkzeug finden müssen, — was hätte aber dann seine Absicht sein können? Doch nicht die sinnliche Schönheit, welche für ihn die Erscheinung des Teufels war? Und wie hätte je der Geist überhaupt etwas sinnlich Wahrnehmbares erzeugen können?

Jedes Nachgrübeln ist hier unfruchtbar: die historischen Erscheinungen sprechen den Erfolg beider entgegengesetzter Richtungen am deutlichsten aus. Wo der Grieche zu seiner Erbauung sich auf wenige, des tiefsten Gehaltes volle Stunden im Amphitheater versammelte, schloß sich der Christ auf Lebenszeit in ein Kloster ein: dort richtete die Volksversammlung, hier die Inquisition; dort richtet sich der Staat zu einer aufrichtigen Demokratie, hier zu einem heuchlerischen Absolutismus.

Die Heuchelei ist überhaupt der hervorstechendste Zug, die eigentliche Physiognomie der ganzen christlichen Jahrhunderte bis auf unsre Tage, und zwar tritt dieses Laster ganz in dem Maße immer greller und unverschämter hervor, als die Menschheit aus ihrem inneren unversiegbaren Quell, und trotz des Christentums, sich neu erfrischte und der Lösung ihrer wirklichen Aufgabe zureifte. Die Natur ist so stark, so unvertilgbar immer neu gebärend, daß keine erdenkliche Gewalt ihre Zeugungskraft zu schwächen vermöchte. In die siechenden Adern der römischen Welt ergoß sich das gesunde Blut der frischen germanischen Nationen; trotz der Annahme des Christentums blieb ein starker Tätigkeitstrieb, Lust zu kühnen Unternehmungen, ungebändigtes Selbstvertrauen das Element der neuen Herren der Welt. Wie in der ganzen Geschichte des Mittelalters wir aber immer nur auf den Kampf der weltlichen Gewalt gegen den Despotismus der römischen Kirche als den hervorstechendsten Zug treffen, so konnte auch da, wo er sich auszusprechen suchte, der künstlerische Ausdruck dieser neuen Welt immer nur im Gegensatze, im Kampfe gegen den Geist des Christentums sich geltend machen: als der Ausdruck einer vollkommen harmonisch gestimmten Einheit der Welt, wie es die Kunst der griechischen Welt war, konnte sich die Kunst der christlich-europäischen Welt nicht kundgeben, eben weil sie in ihrem tiefsten Innern, zwischen Gewissen und Lebenstrieb, zwischen Einbildung und Wirklichkeit, unheilbar und unversöhnbar gespalten war. Die ritterliche Poesie des Mittelalters, die, wie das Institut des Rittertums selbst, diesen Zwiespalt versöhnen sollte, konnte in ihren bezeichnendsten

Gebilden nur die Lüge dieser Versöhnung dartun; je höher und kühner sie sich erhob, desto empfindlicher klaffte der Abgrund zwischen dem wirklichen Leben und der eingebildeten Existenz, zwischen dem rohen, leidenschaftlichen Gebaren jener Ritter im leiblichen Leben, und ihrer überzärtlichen, verhimmelnden Aufführung in der Vorstellung. Eben deshalb ward das wirkliche Leben aus einer ursprünglich edlen, durchaus nicht anmutlosen Volkssitte zu einem unflätigen und lasterhaften, weil es nicht aus sich heraus, aus der Freude an sich und seinem sinnlichen Gebaren den Kunsttrieb nähren durfte, sondern für alle geistige Tätigkeit auf das Christentum angewiesen war, welches von vornherein alle Lebensfreude verwies und als verdammlich darstellte. — Die ritterliche Poesie war die ehrliche Heuchelei des Fanatismus, der Aberwitz des Heroismus: sie gab die Konvention für die Natur.

Erst als das Glaubensfeuer der Kirche ausgebrannt war, als die Kirche offenkundig sich nur noch als sinnlich wahrnehmbarer weltlicher Despotismus, und in Verbindung mit dem durch sie geheiligten, nicht minder sinnlich wahrnehmbaren, weltlichen Herrscherabsolutismus kundgab, sollte die sogenannte Wiedergeburt der Künste vor sich gehen. Womit man sich so lange den Kopf zermartert hatte, das wollte man leibhaftig, wie die weltlich prunkende Kirche selbst, endlich vor sich sehen; dies war aber nicht anders möglich als dadurch, daß man die Augen aufmachte, und so den Sinnen wieder ihr Recht widerfahren ließ. Daß man nun die Gegenstände des Glaubens, die verklärten Geschöpfe der Phantasie, sich in sinnlicher Schönheit und mit künstlerischer Freude an dieser Schönheit vor die Augen stellte, dies war die vollkommene Verneinung des Christentums selbst: und daß die Anleitung zu diesen Kunstschöpfungen aus der heidnischen Kunst der Griechen selbst hergenommen werden mußte, das war die schmachvollste Demütigung des Christentums. Nichtsdestoweniger aber eignete sich die Kirche diesen neu erwachten Kunsttrieb zu, verschmähte es somit nicht, sich mit den fremden Federn des Heidentums zu schmücken, und sich so als offenkundige Lügnerin und Heuchlerin hinzustellen.

Aber auch das weltliche Herrentum hatte seinen Anteil an die Wiederbelebung der Künste. Nach langen Kämpfen in befestigter Gewalt nach unten, erweckte den Fürsten ein sorgen-

loser Reichtum die Lust zum feineren Genusse dieses Reichtums: sie nahmen dazu die den Griechen abgelernten Künste in ihren Sold: die „freie" Kunst diente den vornehmen Herren, und man weiß bei genauer Betrachtung nicht genau anzugeben, wer mehr Heuchler war, ob Ludwig XIV., als er sich an seiner Hofbühne in gewandten Versen griechischen Tyrannenhaß vorrezitieren ließ, oder Corneille und Racine, als sie gegen die Gunstbezeugungen ihres Herren die Freiheitsglut und politische Tugend des alten Griechenlands und Roms ihren Theaterhelden in den Mund legten.

Konnte nun aber die Kunst da wirklich und wahrhaftig vorhanden sein, wo sie nicht als Ausdruck einer freien selbstbewußten Allgemeinheit aus dem Leben emporblühte, sondern von den Mächten, welche eben diese Allgemeinheit an ihrer freien Selbstentwicklung hinderten, in Dienst genommen und deshalb auch nur willkürlich aus fremden Zonen verpflanzt werden konnte? Gewiß nicht. Und doch werden wir sehen, daß die Kunst, statt sich von immerhin respektablen Herren, wie die geistige Kirche und geistreiche Fürsten es waren, zu befreien, einer viel schlimmeren Herrin mit Haut und Haar sich verkaufte: der Industrie.

Der griechische Zeus, der Vater des Lebens, sandte den Göttern, wenn sie die Welt durchschweiften, vom Olympos einen Boten zu, den jugendlichen, schönen Gott Hermes; er war der geschäftige Gedanke des Zeus: beflügelt schwang er sich von den Höhen in die Tiefen, die Allgegenwart des höchsten Gottes zu künden; auch dem Tode des Menschen war er gegenwärtig, er geleitete die Schatten der Geschiedenen in das stille Reich der Nacht; denn überall, wo die große Notwendigkeit der natürlichen Ordnung sich deutlich verkündete, war Hermes tätig und erkennbar, wie der ausgeführte Gedanke des Zeus.

Die Römer hatten einen Gott Mercurius, den sie dem griechischen Hermes verglichen. Seine geflügelte Geschäftigkeit gewann bei ihnen aber eine praktische Bedeutung: sie galt ihnen als die bewegliche Betriebsamkeit jener schachernden und wuchernden Kaufleute, die von allen Enden in den Mittelpunkt der römischen Welt zusammenströmten, um den üppigen Herren dieser Welt gegen vorteilhaften Gewinn alle sinnlichen Genüsse zuzu-

führen, welche die nächst umgebende Natur ihnen nicht zu bieten vermochte. Dem Römer erschien der Handel beim Überblick seines Wesens und Gebarens zugleich als Betrug, und wie ihn diese Krämerwelt bei seiner immer steigenden Genußsucht ein notwendiges Übel dünkte, hegte er doch eine tiefe Verachtung vor ihrem Treiben, und so ward ihm der Gott der Kaufleute, Merkur, zugleich zum Gott der Betrüger und Spitzbuben.

Dieser verachtete Gott rächte sich aber an den hochmütigen Römern, und warf sich statt ihrer zum Herren der Welt auf: denn krönet sein Haupt mit dem Heiligenscheine christlicher Heuchelei, schmückt seine Brust mit dem seelenlosen Abzeichen abgestorbener feudalistischer Ritterorden, so habt ihr ihn, den Gott der modernen Welt, den heilig-hochadeligen Gott der fünf Prozent, den Gebieter und Festordner unsrer heutigen — Kunst. Leibhaftig seht ihr ihn in einem bigotten englischen Bankier, dessen Tochter einen ruinierten Ritter vom Hosenbandorden heiratete, vor euch, wenn er sich von den ersten Sängern der italienischen Oper, lieber noch in seinem Salon, als im Theater (jedoch auch hier um keinen Preis am heiligen Sonntage) vorsingen läßt, weil er den Ruhm hat, sie hier noch teurer bezahlen zu müssen, als dort. Das ist Merkur und seine gelehrige Dienerin, die moderne Kunst.

Das ist die Kunst, wie sie jetzt die ganze zivilisierte Welt erfüllt! Ihr wirkliches Wesen ist die Industrie, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten. Aus dem Herzen unsrer modernen Gesellschaft, aus dem Mittelpunkte ihrer kreisförmigen Bewegung, der Geldspekulation im Großen, saugt unsre Kunst ihren Lebenssaft, erborgt sich eine herzlose Anmut aus den leblosen Überresten mittelalterlich ritterlicher Konvention, und läßt sich von da — mit scheinbarer Christlichkeit auch das Schärflein des Armen nicht verschmähend — zu den Tiefen des Proletariats herab, entnervend, entsittlichend, entmenschlichend überall, wohin sich das Gift ihres Lebenssaftes ergießt.

Ihren Lieblingssitz hat sie im Theater aufgeschlagen, gerade wie die griechische Kunst zu ihrer Blütezeit; und sie hat ein Recht auf das Theater, weil sie der Ausdruck des gültigen öffentlichen Lebens unsrer Gegenwart ist. Unsre moderne theatralische Kunst versinnlicht den herrschenden Geist unsers öffent-

lichen Lebens, sie drückt ihn in einer alltäglichen Verbreitung aus wie nie eine andre Kunst, denn sie bereitet ihre Feste Abend für Abend fast in jeder Stadt Europas. Somit bezeichnet sie, als ungemein verbreitete dramatische Kunst, dem Anscheine nach die Blüte unsrer Kultur, wie die griechische Tragödie den Höhepunkt des griechischen Geistes bezeichnete: aber diese ist die Blüte der Fäulnis einer hohlen, seelenlosen, naturwidrigen Ordnung der menschlichen Dinge und Verhältnisse.

Diese Ordnung der Dinge brauchen wir hier nicht selbst näher zu charakterisieren, wir brauchen nur ehrlich den Inhalt und das öffentliche Wirken unsrer Kunst, und namentlich eben der theatralischen zu prüfen, um den herrschenden Geist der Öffentlichkeit in ihr wie in einem getreuen Spiegelbilde zu erkennen: denn solch' ein Spiegelbild war die öffentliche Kunst immer.

Und so erkennen wir denn in unsrer öffentlichen theatralischen Kunst keineswegs das wirkliche Drama, dieses eine, unteilbare, größte Kunstwerk des menschlichen Geistes: unser Theater bietet bloß den unbequemen Raum zur lockenden Schaustellung einzelner, kaum oberflächlich verbundener, künstlerischer, oder besser: kunstfertiger Leistungen. Wie unfähig unser Theater ist, als wirkliches Drama die innige Vereinigung aller Kunstzweige zum höchsten, vollendetsten Ausdrucke zu bewirken, zeigt sich schon in seiner Teilung in die beiden Sonderarten des Schauspiels und der Oper, wodurch dem Schauspiel der idealisierende Ausdruck der Musik entzogen, der Oper aber von vornherein der Kern und die höchste Absicht des wirklichen Dramas abgesprochen ist. Während im allgemeinen das Schauspiel somit nie zu idealem, poetischem Schwunge sich erheben konnte, sondern — auch ohne des hier zu übergehenden Einflusses einer unsittlichen Öffentlichkeit zu gedenken — fast schon wegen der Armut an Mitteln des Ausdruckes aus der Höhe in die Tiefe, aus dem erwärmenden Elemente der Leidenschaft in das erkältende der Intrigue fallen mußte, ward vollends die Oper zu einem Chaos durcheinander flatternder sinnlicher Elemente ohne Haft und Band, aus dem sich ein jeder nach Belieben auflesen konnte, was seiner Genußfähigkeit am besten behagte, hier den zierlichen Sprung einer Tänzerin, dort die verwegene Passage eines Sängers, hier den glänzenden Effekt eines Dekorationsmalerstückes,

dort den verblüffenden Ausbruch eines Orchestervulkans. Oder liest man nicht heutzutage, diese oder jene neue Oper sei ein Meisterstück, denn sie enthalte viele schöne Arien und Duetten, auch sei die Instrumentation des Orchesters sehr brillant usw.? Der Zweck, der einzig den Verbrauch so mannigfaltiger Mittel zu rechtfertigen hat, der große dramatische Zweck — fällt den Leuten gar nicht mehr ein.

Solche Urteile sind borniert, aber ehrlich; sie zeigen ganz einfach, um was es dem Zuhörer zu tun ist. Es gibt auch eine große Anzahl beliebter Künstler, welche durchaus nicht in Abrede stellen, daß sie gerade nicht mehr Ehrgeiz hätten, als jenen bornierten Zuhörer zu befriedigen. Sehr richtig urteilen sie: wenn der Prinz von einer anstrengenden Mittagstafel, der Bankier von einer angreifenden Spekulation, der Arbeiter vom ermüdenden Tagewerk im Theater anlangt, so will er ausruhen, sich zerstreuen, unterhalten, er will sich nicht anstrengen und von neuem aufregen. Dieser Grund ist so schlagend wahr, daß wir ihm einzig nur zu entgegnen haben, wie es schicklicher sei, zu dem angegebenen Zwecke alles Mögliche, nur nicht das Material und das Vorgeben der Kunst verwenden zu wollen. Hierauf wird uns dann aber erwidert, daß, wolle man die Kunst nicht so verwenden, die Kunst ganz aufhören und dem öffentlichen Leben gar nicht mehr beizubringen sein, d. h. der Künstler nichts mehr zu leben haben würde.

Nach dieser Seite hin ist alles jämmerlich, aber treuherzig, wahr und ehrlich: zivilisierte Versunkenheit, modern christlicher Stumpfsinn!

Was sagen wir aber bei unleugbar so bewandten Umständen zu dem heuchlerischen Vorgeben manches unsrer Kunstheroen, dessen Ruhm an der Tagesordnung ist, wenn er sich den melancholischen Anschein wirklich künstlerischer Begeisterung gibt, wenn er nach Ideen greift, tiefe Beziehungen verwendet, auf Erschütterungen Bedacht nimmt, Himmel und Hölle in Bewegung setzt, kurz, wenn er sich so gebärdet, wie jene ehrlichen Tageskünstler behaupteten, daß man nicht verfahren müsse, wolle man seine Ware los werden? Was sagen wir dazu, wenn solche Heroen wirklich nicht nur unterhalten wollen, sondern sich selbst in die Gefahr stürzen, zu langweilen, um für tiefsinnig zu gelten, wenn sie somit selbst auf großen Erwerb verzichten, ja — doch

nur ein geborener Reicher vermag das! — sogar um ihrer Schöpfungen willen selbst Geld ausgeben, somit also das höchste moderne Selbstopfer bringen? Zu was dieser ungeheure Aufwand? Ach, es gibt ja noch Eines außer Geld: nämlich das, was man unter andern Genüssen auch durch Geld heutzutage sich verschaffen kann: Ruhm! — Welcher Ruhm ist aber in unsrer öffentlichen Kunst zu erringen? Der Ruhm derselben Öffentlichkeit, für welche diese Kunst berechnet ist, und welcher der Ruhmgierige nicht anders beizukommen vermag, als wenn er ihren trivialen Ansprüchen dennoch sich unterzuordnen weiß. So belügt er denn sich und das Publikum, indem er ihm sein scheckiges Kunstwerk gibt, und das Publikum belügt ihn und sich, indem es ihm Beifall spendet; aber diese gegenseitige Lüge ist der großen Lüge des modernen Ruhmes an sich wohl schon wert, wie wir es denn überhaupt verstehen, unsre allereigensüchtigsten Leidenschaften mit den schönen Hauptlügen von „Patriotismus", „Ehre", „Gesetzlichkeitssinn" usw. zu behängen.

Woher kommt es aber, daß wir es für nötig halten, uns gegenseitig so offenkundig zu belügen? — Weil jene Begriffe und Tugenden im Gewissen unsrer herrschenden Zustände allerdings vorhanden sind, zwar nicht in ihrem guten, aber doch in ihrem schlechten Gewissen. Denn so gewiß ist es, daß das Edle und Wahre wirklich vorhanden ist, so gewiß ist es auch, daß die wahre Kunst vorhanden ist. Die größten und edelsten Geister, — Geister, vor denen Aischylos und Sophokles freudig als Brüder sich geneigt haben würden, haben seit Jahrhunderten ihre Stimme aus der Wüste erhoben; wir haben sie gehört und noch tönt ihr Ruf in unsern Ohren: aber aus unsern eitlen, gemeinen Herzen haben wir den lebendigen Nachklang ihres Rufes verwischt; wir zittern vor ihrem Ruhm, lachen aber vor ihrer Kunst, wir ließen sie erhabene Künstler sein, verwehrten ihnen aber das Kunstwerk, denn das große, wirkliche, eine Kunstwerk können sie nicht allein schaffen, sondern dazu müssen wir mitwirken. Die Tragödie des Aischylos und Sophokles war das Werk Athens.

Was nützt nun dieser Ruhm der Edlen? Was nützte es uns, daß Shakespeare als zweiter Schöpfer den unendlichen Reichtum der wahren menschlichen Natur uns erschloß? Was nützte es uns, daß Beethoven der Musik männliche, selbstän-

dige Dichterkraft verlieh? Fragt die armseligen Karikaturen eurer Theater, fragt die gassenhauerischen Gemeinplätze eurer Opernmusiken, und ihr erhaltet die Antwort! Aber, braucht ihr erst zu fragen? Ach nein! Ihr wißt es recht gut; ihr wollt es ja eben nicht anders, ihr stellt euch nur, als wüßtet ihr es nicht!

Was ist nun eure Kunst, was euer Drama?

Die Februarrevolution entzog in Paris den Theatern die öffentliche Teilnahme, viele von ihnen drohten einzugehen. Nach den Junitagen kam ihnen Cavaignac, mit der Aufrechthaltung der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung beauftragt, zu Hilfe und forderte Unterstützung zu ihrem Weiterbestehen. Warum? Weil die Brotlosigkeit, das Proletariat durch das Eingehen der Theater vermehrt werden würde. Also bloß dieses Interesse hat der Staat am Theater! Er sieht in ihm die industrielle Anstalt; nebenbei wohl aber auch ein geistschwächendes, Bewegung absorbierendes, erfolgreiches Ableitungsmittel für die gefahrdrohende Regsamkeit des erhitzten Menschenverstandes, welcher im tiefsten Mißmut über die Wege brütet, auf denen die entwürdigte menschliche Natur wieder zu sich selbst gelangen soll, sei es auch auf Kosten des Bestehens unsrer — sehr zweckmäßigen Theaterinstitute!

Nun, dies ist ehrlich ausgesprochen, und der Unverhohlenheit dieses Ausspruches ganz zur Seite steht die Klage unsrer modernen Künstlerschaft und ihr Haß gegen die Revolution. Was hat aber mit diesen Sorgen, diesen Klagen die Kunst gemein?

Halten wir nun die öffentliche Kunst des modernen Europa in ihren Hauptzügen zu der öffentlichen Kunst der Griechen, um uns deutlich den charakteristischen Unterschied derselben vor die Augen zu stellen.

Die öffentliche Kunst der Griechen, wie sie in der Tragödie ihren Höhepunkt erreichte, war der Ausdruck des Tiefsten und Edelsten des Volksbewußtseins: das Tiefste und Edelste unsres menschlichen Bewußtseins ist der reine Gegensatz, die Verneinung unsrer öffentlichen Kunst. Dem Griechen war die Aufführung einer Tragödie eine religiöse Feier, auf ihrer Bühne bewegten sich Götter und spendeten den Menschen ihre Weisheit: unser schlechtes Gewissen stellt unser Theater selbst so tief in der

öffentlichen Achtung, daß es die Angelegenheit der Polizei sein darf, dem Theater alles Befassen mit religiösen Gegenständen zu verbieten, was gleich charakteristisch ist für unsre Religion wie für unsre Kunst. In den weiten Räumen des griechischen Amphitheaters wohnte das ganze Volk den Vorstellungen bei; in unsern vornehmen Theatern faulenzt nur der vermögende Teil desselben. Seine Kunstwerkzeuge zog der Grieche aus den Ergebnissen höchster gemeinschaftlicher Bildung; wir aus denen tiefster sozialer Barbarei. Die Erziehung des Griechen machte ihn von frühester Jugend an sich selbst zum Gegenstande künstlerischer Behandlung und künstlerischen Genusses, an Leib wie an Geist: unsre stumpfsinnige, meist nur auf zukünftigen industriellen Erwerb zugeschnittene Erziehung bringt uns ein albernes und doch hochmütiges Behagen an unsrer künstlerischen Ungeschicklichkeit bei, und läßt uns die Gegenstände irgend welcher künstlerischen Unterhaltung nur außer uns suchen, mit ungefähr demselben Verlangen, wie der Wüstling den flüchtigen Liebesgenuß einer Protistuierten aufsucht. So war der Grieche selbst Darsteller, Sänger und Tänzer, seine Mitwirkung bei der Aufführung einer Tragödie war ihm höchster Genuß an dem Kunstwerke selbst, und es galt ihm mit Recht als Auszeichnung, durch Schönheit und Bildung zu diesem Genusse berechtigt zu sein: wir lassen einen gewissen Teil unsers gesellschaftlichen Proletariats, das sich ja in jeder Klasse vorfindet, zu unsrer Unterhaltung abrichten; unsaubere Eitelkeit, Gefallsucht, und, unter gewissen Bedingungen, Aussicht auf schnellen, reichlichen Gelderwerb füllen die Reihen unsrer Theaterpersonale. Wo der griechische Künstler, außer durch seinen eigenen Genuß am Kunstwerke durch den Erfolg und die öffentliche Zustimmung belohnt wurde, wird der moderne Künstler gehalten und — bezahlt. Und so gelangen wir denn dahin, den wesentlichen Unterschied fest und scharf zu bezeichnen, nämlich: die griechische öffentliche Kunst war eben Kunst, die unsrige — künstlerisches Handwerk.

Der Künstler hat, außer an dem Zwecke seines Schaffens, schon an diesem Schaffen, an der Behandlung des Stoffes und dessen Formung selbst Genuß; sein Produzieren ist ihm an und für sich erfreuende und befriedigende Tätigkeit, nicht Arbeit. Dem Handwerker gilt nur der Zweck seiner Bemühung, der

Nutzen, den ihm seine Arbeit bringt; die Tätigkeit, die er verwendet, erfreut ihn nicht, sie ist ihm nur Beschwerde, unumgängliche Notwendigkeit, die er am liebsten einer Maschine aufbürden möchte: seine Arbeit vermag ihn nur aus Zwang zu fesseln; deshalb ist er auch nicht mit dem Geiste dabei gegenwärtig, sondern beständig darüber hinaus bei dem Zwecke, den er so gerade wie möglich erreichen möchte. Ist nun aber der unmittelbare Zweck des Handwerkers nur die Befriedigung eines eigenen Bedürfnisses, z. B. die Herstellung seiner eigenen Wohnung, seiner eigenen Gerätschaften, Kleidung usw., so wird ihm mit dem Behagen an den ihm verbleibenden nützlichen Gegenständen allmählich auch Neigung zu einer solchen Zubereitung des Stoffes, wie sie seinem persönlichen Geschmacke zusagt, eintreten; nach der Herstellung des Notwendigsten wird daher sein auf weniger drängende Bedürfnisse gerichtetes Schaffen sich von selbst zu einem künstlerischen erheben: gibt er aber das Produkt seiner Arbeit von sich, verbleibt ihm davon nur der abstrakte Geldeswert, so kann sich unmöglich seine Tätigkeit je über den Charakter der Geschäftigkeit der Maschine erheben; sie gilt ihm nur als Mühe, als traurige, saure Arbeit. Dies letztere ist das Los des Sklaven der Industrie; unsre heutigen Fabriken geben uns das jammervolle Bild tiefster Entwürdigung des Menschen: ein beständiges, geist- und leibtötendes Mühen ohne Lust und Liebe, oft fast ohne Zweck.

Die beklagenswerte Einwirkung des Christentums läßt sich auch hierin nicht erkennen. Setzte dieses nämlich den Zweck des Menschen gänzlich außerhalb seines irdischen Daseins, und galt ihm nur dieser Zweck, der absolute, außermenschliche Gott, so konnte das Leben nur in bezug auf seine unumgänglichst notwendigen Bedürfnisse Gegenstand menschlicher Sorgfalt sein; denn, da man das Leben nun einmal empfangen hatte, war man auch verpflichtet, es zu erhalten, bis es Gott allein gefallen möchte, uns von seiner Last zu befreien: keineswegs aber durften seine Bedürfnisse uns Lust zu einer liebevollen Behandlung des Stoffes erwecken, den wir zu ihrer Befriedigung zu verwenden hatten; nur der abstrakte Zweck der notdürftigen Erhaltung des Lebens konnte unsre sinnliche Tätigkeit rechtfertigen, und so sehen wir mit Entsetzen in einer heutigen Baumwollenfabrik den Geist des Christentums ganz aufrichtig verkörpert: zugunsten der Reichen

ist Gott Industrie geworden, die den armen christlichen Arbeiter gerade nur so lange am Leben erhält, bis himmlische Handelskonstellationen die gnadenvolle Notwendigkeit herbeiführen, ihn in eine bessere Welt zu entlassen.

Das eigentliche Handwerk kannte der Grieche gar nicht. Diese Beschaffung der sogenannten notwendigen Lebensbedürfnisse, welche, genau genommen, die ganze Sorge unsers Privat- wie öffentlichen Lebens ausmacht, dünkte den Griechen nie würdig, ihm der Gegenstand besondrer und anhaltender Aufmerksamkeit zu sein. Sein Geist lebte nur in der Öffentlichkeit, in der Volksgenossenschaft: die Bedürfnisse dieser Öffentlichkeit machten seine Sorge aus; diese aber befriedigte der Patriot, der Staatsmann, der Künstler, nicht der Handwerker. Zu dem Genusse der Öffentlichkeit schritt der Grieche aus einer einfachen, prunklosen Häuslichkeit: schändlich und niedrig hätte es ihm gegolten, hinter prachtvollen Wänden eines Privatpalastes der raffinierten Üppigkeit und Wollust zu fröhnen, wie sie heutzutage den einzigen Gehalt des Lebens eines Helden der Börse ausmachen; denn hierin unterschied sich der Grieche eben von dem egoistischen orientalisierten Barbaren. Die Pflege seines Leibes verschaffte er sich in den gemeinsamen öffentlichen Bädern und Gymnasien; die einfach edle Kleidung war der Gegenstand künstlerischer Sorgfalt meistens der Frauen, und wo er irgend auf die Notwendigkeit des Handwerkes stieß, lag es eben in seiner Natur, diesem alsbald die künstlerische Seite abzugewinnen und es zur Kunst zu erheben. Das gröbste der häuslichen Hantierung wies er aber von sich ab — dem Sklaven zu.

Dieser Sklave ist nun die verhängnisvolle Angel alles Weltgeschickes geworden. Der Sklave hat, durch sein bloßes, als notwendig erachtetes Dasein als Sklave, die Nichtigkeit und Flüchtigkeit aller Schönheit und Stärke des griechischen Sondermenschentumes aufgedeckt, und für alle Zeiten nachgewiesen, daß **Schönheit und Stärke, als Grundzüge des öffentlichen Lebens, nur dann beglückende Dauer haben können, wenn sie allen Menschen zu eigen sind.**

Leider aber ist es bis jetzt nur bei diesem Nachweise geblieben. In Wahrheit bewährt sich die Jahrtausende lange Revolution des Menschentumes fast nur im Geiste der Reaktion: sie hat den schönen freien Menschen zu sich, zum Sklaventum

herabgezogen; der Sklave ist nicht frei, sondern der Freie ist Sklave geworden.

Dem Griechen galt nur der schöne und starke Mensch frei, und dieser Mensch war eben nur er: was außerhalb dieses griechischen Menschen, des Apollonpriesters lag, war ihm Barbar, und wenn er sich seiner bediente — Sklave. Sehr richtig war auch der Nicht-Grieche in Wirklichkeit Barbar und Sklave; aber er war Mensch, und sein Barbarentum, sein Sklaventum war nicht seine Natur, sondern sein Schicksal, die Sünde der Geschichte an seiner Natur, wie es heutzutage die Sünde der Gesellschaft und Zivilisation ist, daß aus den gesündesten Völkern im gesündesten Klima Elende und Krüppel geworden sind. Diese Sünde der Geschichte sollte sich aber an dem freien Griechen selbst gar bald ebenfalls ausüben: wo das Gewissen der absoluten Menschenliebe in den Nationen nicht lebte, brauchte der Barbar den Griechen nur zu unterjochen, so war es mit seiner Freiheit auch um seine Stärke, seine Schönheit getan; und in tiefer Zerknirschung sollten zweihundert Millionen im römischen Reich wüst durcheinander geworfener Menschen gar bald empfinden, daß — sobald alle Menschen nicht gleich frei und glücklich sein können — alle Menschen gleich Sklave und elend sein müßten.

Und so sind wir denn bis auf den heutigen Tag Sklaven, nur mit dem Troste des Wissens, daß wir eben alle Sklaven sind: Sklaven, denen einst christliche Apostel und Kaiser Konstatin rieten, ein elendes Diesseits geduldig um ein besseres Jenseits hinzugeben; Sklaven, denen heute von Bankiers und Fabrikbesitzern gelehrt wird, den Zweck des Daseins in der Handwerksarbeit um das tägliche Brot zu suchen. Frei von dieser Sklaverei fühlte sich zu seiner Zeit nur Kaiser Konstantin, der über das, ihnen als nutzlos dargestellte irdische Leben seiner gläubigen Untertanen als genußsüchtiger heidnischer Despot verfügte; frei fühlt sich heutzutage, wenigstens im Sinne der öffentlichen Sklaverei, nur der, welcher Geld hat, weil er sein Leben nach Belieben zu etwas Anderm, als eben nur dem Gewinne des Lebens verwenden kann. Wie nun das Bestreben nach Befreiung aus der allgemeinen Sklaverei in der römischen und mittelalterlichen Welt sich als Verlangen nach absoluter Herrschaft kundgab, so tritt es heute als Gier nach Geld auf; und wundern wir

uns daher nicht, wenn auch die Kunst nach Gelde geht, denn nach seiner Freiheit, seinem Gotte strebt alles: unser Gott aber ist das Geld, unsre Religion der Gelderwerb.

Die Kunst bleibt an sich aber immer, was sie ist; wir müssen nur sagen, daß sie in der modernen Öffentlichkeit nicht vorhanden ist: sie lebt aber, und hat im Bewußtsein des Individuums immer als eine, unteilbare schöne Kunst gelebt. Somit ist der Unterschied nur der: bei den Griechen war sie im öffentlichen Bewußtsein vorhanden, wogegen sie heute nur im Bewußtsein des einzelnen, im Gegensatze zu dem öffentlichen Unbewußtsein davon, da ist. Zur Zeit ihrer Blüte war die Kunst bei den Griechen daher konservativ, weil sie dem öffentlichen Bewußtsein als ein gültiger und entsprechender Ausdruck vorhanden war: bei uns ist die echte Kunst revolutionär, weil sie nur im Gegensatze zur gültigen Allgemeinheit existiert.

Bei den Griechen war das vollendete, das dramatische Kunstwerk, der Inbegriff alles aus dem griechischen Wesen Darstellbaren; es war, im innigen Zusammenhange mit ihrer Geschichte, die Nation selbst, die sich bei der Aufführung des Kunstwerkes gegenüber stand, sich begriff, und im Verlaufe weniger Stunden zum eigenen, edelsten Genusse sich gleichsam selbst verzehrte. Jede Zerteilung dieses Genusses, jede Zersplitterung der in einen Punkt vereinigten Kräfte, jedes Auseinandergehen der Elemente nach verschiedenen besonderen Richtungen — mußte diesem herrlich einen Kunstwerke, wie dem ähnlich beschaffenen Staate selbst, nur nachteilig sein, und deswegen durfte es nur fortblühen, nicht aber sich verändern. Somit war die Kunst konservativ, wie die edelsten Männer des griechischen Staates zu der gleichen Zeit konservativ waren, und Aischylos ist der bezeichnendste Ausdruck dieses Konservativismus: sein herrlichstes konservatives Kunstwerk ist die Oresteia, mit der er sich als Dichter dem jugendlichen Sophokles, wie als Staatsmann dem revolutionären Perikles zugleich entgegenstellte. Der Sieg des Sophokles, wie der des Perikles, war im Geiste der fortschreitenden Entwicklung der Menschheit; aber die Niederlage des Aischylos war der erste Schritt abwärts von der Höhe der griechischen Tragödie, der erste Moment der Auflösung des athenischen Staates.

Mit dem späteren Verfall der Tragödie hörte die Kunst

immer mehr auf, der Ausdruck des öffentlichen Bewußtseins zu sein: das Drama löste sich in seine Bestandteile auf: Rhetorik, Bildhauerei, Malerei, Musik usw. verließen den Reigen, in dem sie vereint sich bewegt hatten, um nun jede ihren Weg für sich zu gehen, sich selbständig, aber einsam, egoistisch fortzubilden. Und so war es bei der Wiedergeburt der Künste, daß wir zunächst auf diese vereinzelten griechischen Künste trafen, wie sie aus der Auflösung der Tragödie sich entwickelt hatten: das große griechische Gesamtkunstwerk durfte unserm verwilderten, an sich irren und zersplitterten Geiste nicht in seiner Fülle zuerst aufstoßen: denn wir hätten wir es verstehen sollen? Wohl aber wußten wir uns jene vereinzelten Kunsthandwerke zu eigen zu machen; denn als edle Handwerke, zu denen sie schon in der römisch-griechischen Welt herabgesunken waren, lagen sie unserm Geiste und Wesen nicht so ferne: der Zunft- und Handwerksgeist des neuen Bürgertums regte sich lebendig in den Städten; Fürsten und Vornehme gewannen es lieb, ihre Schlösser anmutiger bauen und verzieren, ihre Säle mit reizenderen Gemälden ausschmücken zu lassen, als es die rohe Kunst des Mittelalters vermocht hatte. Die Pfaffen bemächtigten sich der Rhetorik für die Kanzeln, der Musik für den Kirchenchor; und es arbeitete sich die neue Handwerkswelt tüchtig in die einzelnen Künste der Griechen hinein, so weit sie ihr verständlich und zweckmäßig erschienen.

Jede dieser einzelnen Künste, zum Genuß und zur Unterhaltung der Reichen üppig genährt und gepflegt, hat nun die Welt mit ihren Produkten reichlich erfüllt; große Geister haben in ihnen Entzückendes geleistet: die eigentliche wirkliche Kunst ist aber durch und seit der Renaissance noch nicht wiedergeboren worden; denn das vollendete Kunstwerk, der große, einige Ausdruck einer freien schönen Öffentlichkeit, das Drama, die Tragödie, ist — so große Tragiker auch hie und da gedichtet haben — noch nicht wiedergeboren, eben weil es nicht wieder geboren, sondern von neuem geboren werden muß.

Nur die große Menschheitsrevolution, deren Beginn die griechische Tragödie einst zertrümmerte, kann auch dieses Kunstwerk uns gewinnen; denn nur die Revolution kann aus ihrem tiefsten Grunde das von neuem, und schöner, edler, allgemeiner gebären, was sie dem konservativen Geiste einer früheren Periode schöner, aber beschränkter Bildung, entriß und verschlang.

Aber eben die Revolution, nicht etwa die Restauration, kann uns jenes höchste Kunstwerk wiedergeben. Die Aufgabe, die wir vor uns haben, ist unendlich viel größer als die, welche bereits einmal gelöst worden ist. Umfaßte das griechische Kunstwerk den Geist einer schönen Nation, so soll das Kunstwerk der Zukunft den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalitäten hinaus umfassen; das nationale Wesen in ihm darf nur ein Schmuck, ein Reiz individueller Mannigfaltigkeit, nicht eine hemmende Schranke sein. Etwas ganz Anders haben wir daher zu schaffen, als etwa eben nur das Griechentum wieder herzustellen; gar wohl ist die törige Restauration eines Scheingriechentums im Kunstwerke versucht worden, — was ist von Künstlern bisher auf Bestellung nicht versucht worden? — Aber etwas andres als wesenloses Gaukelspiel hat nie daraus hervorgehen können: es waren dies eben nur Kundgebungen desselben heuchlerischen Strebens, welches wir in unsrer ganzen offiziellen Zivilisationsgeschichte immer im Ausweichen des einzig richtigen Strebens begriffen sehen, des Strebens der Natur.

Nein, wir wollen nicht wieder Griechen werden; denn was die Griechen nicht wußten, und weswegen sie eben zugrunde gehen mußten, das wissen wir. Gerade der Fall, dessen Ursache wir nach langem Elend und aus tiefstem allgemeinen Leiden heraus erkennen, zeigt uns deutlich, was wir werden müssen: er zeigt uns, daß wir alle Menschen lieben müssen, um uns selbst wieder lieben, um Freude an uns selbst wieder gewinnen zu können. Aus dem entehrenden Sklavenjoche des allgemeinen Handwerkertums mit seiner bleichen Geldseele wollen wir uns zum freien künstlerischen Menschentume mit seiner strahlenden Weltseele aufschwingen; aus mühselig beladenen Tagelöhnern der Industrie wollen wir alle zu schönen, starken Menschen werden, denen die Welt gehört als ein ewig unversiegbarer Quell höchsten künstlerischen Genusses.

Zu diesem Ziele bedürfen wir der allgewaltigsten Kraft der Revolution; denn nur die Revolutionskraft ist die unsrige, die an das Ziel hindringt, an das Ziel, dessen Errichtung sie einzig dafür rechtfertigen kann, daß sie ihre erste Tätigkeit in der Zersplitterung der griechischen Tragödie, in der Auflösung des athenischen Staates ausübte.

Woher sollen wir nun aber diese Kraft schöpfen im Zustande tiefster Entkräftigung? Woher die menschliche Stärke gegen den alles lähmenden Druck einer Zivilisation, welche den Menschen vollkommen verleugnet? Gegen den Übermut einer Kultur, welche den menschlichen Geist nur als Dampfkraft der Maschine verwendet? Woher das Licht zur Erleuchtung jenes herrschenden, grausamen Aberglaubens, daß jene Zivilisation, jene Kultur an sich mehr wert seien, als der wirkliche lebendige Mensch? Daß der Mensch nur als Werkzeug jener gebietenden abstrakten Mächte Wert und Geltung habe, nicht an sich und als Mensch?

Wo der gelehrte Arzt kein Mittel mehr weiß, da wenden wir uns endlich verzweifelnd wieder an — die Natur. Die Natur, und nur die Natur, kann auch die Entwirrung des großen Weltgeschickes allein vollbringen. Hat die Kultur, von dem Glauben des Christentums an die Verwerflichkeit der menschlichen Natur ausgehend, den Menschen verleugnet, so hat sie sich eben einen Feind erschaffen, der sie notwendig einst so weit vernichten muß, als der Mensch nicht in ihr Raum hat: denn dieser Feind ist eben die ewig und einzig lebende Natur. Die Natur, die menschliche Natur wird den beiden Schwestern, Kultur und Zivilisation, das Gesetz verkündigen: „so weit ich in euch enthalten bin, sollt ihr leben und blühen; so weit ich nicht in euch bin, sollt ihr aber sterben und verdorren!"

In dem menschenfeindlichen Fortschreiten der Kultur sehen wir jedenfalls dem glücklichen Erfolge entgegen, daß ihre Last und Beschränkung der Natur so riesenhaft anwachse, daß sie der zusammengepreßten unsterblichen Natur endlich die nötige Schnellkraft gibt, mit einem einzigen Rucke die ganze Last und Beengung weit von sich zu schleudern; und diese ganze Kulturanhäufung hätte somit die Natur nur ihre ungeheure Kraft erkennen gelehrt: die Bewegung dieser Kraft aber ist — die Revolution.

Wie äußert sich auf dem gegenwärtigen Standpunkte der sozialen Bewegung nun diese revolutionäre Kraft? Äußert sie sich nicht zunächst als der Trotz des Handwerkers auf das moralische Bewußtsein von seiner Arbeitsamkeit gegenüber der lasterhaften Trägheit oder unsittlichen Geschäftigkeit der Reichen? Will er nicht, wie aus Rache, das Prinzip der Arbeit zur einzig be-

rechtigten Religion der Gesellschaft erheben? Den Reichen zwingen, gleich ihm zu arbeiten, um auch im Schweiße seines Angesichts sein tägliches Brot sich zu verdienen? Hätten wir nicht zu fürchten, daß die Ausführung dieses Zwanges, die Anerkennung jenes Prinzipes gerade das menschenentwürdigende Handwerkertum endlich zur absoluten Weltmacht erheben, und, um bei unserm Hauptgegenstande zu bleiben, die Kunst geradezu für alle Zeit unmöglich machen müßte?

In Wahrheit ist dies die Befürchtung manches redlichen Freundes der Kunst, sogar manches aufrichtigen Menschenfreundes, dem es um den Schutz des edleren Kernes unsrer Zivilisation wirklich allein zu tun ist. Diese verkennen aber das eigentliche Wesen der großen sozialen Bewegung; sie beirren die zur Schau getragenen Theorien unsrer doktrinären Sozialisten, welche mit dem gegenwärtigen Bestande unsrer Gesellschaft unmögliche Verträge schließen wollen; sie täuscht der unmittelbare Ausdruck der Entrüstung des leidendsten Teiles unsrer Gesellschaft, welcher in Wahrheit aber ein tieferer, edlerer Naturdrang zugrunde liegt, der Drang nach würdigem Genusse des Lebens, dessen materiellen Unterhalt der Mensch sich nicht mit dem Aufwande aller seiner Lebenskräfte mühselig mehr verdienen, sondern dessen er sich als Mensch erfreuen will: es ist somit, genau betrachtet, der Drang aus dem Handwerkertume heraus zum künstlerischen Menschentum, zur freien Menschenwürde.

Gerade an der Kunst ist es nun aber, diesem sozialen Drange seine edelste Bedeutung erkennen zu lassen, seine wahre Richtung ihm zu zeigen. Aus ihrem Zustande zivilisierter Barbarei kann die wahre Kunst sich nur auf den Schultern unsrer großen sozialen Bewegung zu ihrer Würde erheben: sie hat mit ihr ein gemeinschaftliches Ziel, und beide können es nur erreichen, wenn sie es gemeinschaftlich erkennen. Dieses Ziel ist *der starke und schöne Mensch*: die *Revolution* gebe ihm die *Stärke*, die *Kunst* die *Schönheit*!

Den Gang der sozialen Entwicklung, wie er die Geschichte durchschreiten wird, hier näher zu bezeichnen, kann weder unsre Aufgabe sein, noch dürfte überhaupt in diesem Bezuge ein doktrinärer Kalkül dem von aller Voraussetzung unabhängigen geschichtlichen Gebaren der gesellschaftlichen Natur des Menschen etwas vorzeichnen können. Nichts wird gemacht in der Geschichte,

sondern alles macht sich selbst nach seiner inneren Notwendigkeit. Unmöglich kann aber der Zustand, in welchem dereinst die Bewegung als bei ihrem Ziele angekommen sein wird, ein andrer als ein dem gegenwärtigen geradezu entgegengesetzter sein, sonst wäre die ganze Geschichte ein kreisförmiges, unruhiges Durcheinander, keineswegs aber die notwendige Bewegung eines Stromes, welcher bei allen Biegungen, Abweichungen und Überschwemmungen, dennoch immer in der Hauptrichtung sich ergießt.

In diesem künftigen Zustande nun dürfen wir die Menschen erkennen, wie sie sich von einem letzten Aberglauben, d. i. Verkennen der Natur, befreit haben, eben jenem Aberglauben, durch welchen der Mensch sich bisher nur als das Werkzeug zu einem Zwecke erblickte, der außer ihm selbst lag. Weiß der Mensch sich endlich selbst einzig und allein als Zweck seines Daseins, und begreift er, daß er diesen Selbstzweck am vollkommensten nur in der Gemeinschaft mit allen Menschen erreicht, so wird sein gesellschaftliches Glaubensbekenntnis nur in einer positiven Bestätigung jener Lehre Jesus' bestehen können, in welcher er ermahnte: „Sorget nicht, was werden wir essen, was werden wir trinken, noch auch, womit werden wir uns kleiden, denn dieses hat euch euer himmlischer Vater alles von selbst gegeben!" Dieser himmlische Vater wird dann kein andrer sein, als die soziale Vernunft der Menschheit, welche die Natur und ihre Fülle sich zum Wohle aller zu eigen macht. Eben daß die rein physische Erhaltung des Lebens bisher der Gegenstand der Sorge, und zwar der wirklichen, meist alle Geistestätigkeit lähmenden, Leib und Seele verzehrenden Sorge sein mußte, darin lag das Laster und der Fluch unsrer geselligen Einrichtungen! Diese Sorge hat den Menschen schwach, knechtisch, stumpf und elend gemacht, zu einem Geschöpfe, das nicht lieben und nicht hassen kann, zu einem Bürger, der jeden Augenblick den letzten Rest seines freien Willens hingab, wenn nur diese Sorge ihm erleichtert werden konnte.

Hat die brüderliche Menschheit ein- für allemal diese Sorgen von sich abgeworfen, und sie — wie der Grieche dem Sklaven — der Maschine zugewiesen, diesem künftigen Sklaven des freien, schöpferischen Menschen, dem er bis jetzt diente wie der Fetischanbeter dem von seinen eigenen Händen verfertigten Götzen, so

wird all' sein befreiter Tätigkeitstrieb sich nur noch als künstlerischer Trieb kundgeben. In weit erhöhtem Maße werden wir so das griechische Lebenselement wiedergewinnen: was dem Griechen der Erfolg natürlicher Entwicklung war, wird uns das Ergebnis geschichtlichen Ringens sein; was ihm ein halb unbewußtes Geschenk war, wird uns als ein erkämpftes Wissen verbleiben, denn was die Menschheit in ihrer großen Gesamtheit wirklich weiß, das kann ihr nicht mehr entschwinden.

Nur starke Menschen kennen die Liebe, nur die Liebe erfaßt die Schönheit, nur die Schönheit bildet die Kunst. Die Liebe der Schwachen unter sich kann sich nur als Kitzel der Wollust äußern; die Liebe des Schwachen zum Starken ist Demut und Frucht; die Liebe des Starken zum Schwachen ist Mitleid und Nachsicht: nur die Liebe des Starken zum Starken ist Liebe, denn sie ist freie Hingebung an den, der uns nicht zu zwingen vermag. In jedem Himmelsstriche, bei jedem Stamme, werden die Menschen durch die wirkliche Freiheit zu gleicher Stärke, durch die Stärke zur wahren Liebe, durch die wahre Liebe zur Schönheit gelangen können: die Tätigkeit der Schönheit aber ist die Kunst.

Was uns als der Zweck des Lebens erscheint, dafür erziehen wir uns und unsre Kinder. Zu Krieg und Jagd ward der Germane, zu Enthaltsamkeit und Demut der aufrichtige Christ, zu industriellem Erwerb, selbst durch Kunst und Wissenschaft, wird der moderne Staatsuntertan erzogen. Ist unserm zukünftigen freien Menschen der Gewinn des Lebensunterhaltes nicht mehr der Zweck des Lebens, sondern ist durch einen tätig gewordenen neuen Glauben, oder besser: Wissen, der Gewinn des Lebensunterhaltes gegen eine ihm entsprechende natürliche Tätigkeit uns außer allem Zweifel gesetzt, kurz — ist die Industrie nicht mehr unsre Herrin, sondern unsre Dienerin, so werden wir den Zweck des Lebens in die Freude am Leben setzen, und zu dem wirklichsten Genusse dieser Freude unsre Kinder durch Erziehung fähig und tüchtig zu machen streben. Die Erziehung, von der Übung der Kraft, von der Pflege der körperlichen Schönheit ausgehend, wird schon aus ungestörter Liebe zu dem Kinde, und aus Freude am Gedeihen seiner Schönheit, eine rein künstlerische werden, und jeder Mensch wird in irgend einem Bezuge in Wahrheit Künstler sein. Die Verschiedenartigkeit der natürlichen

Neigungen wird die mannigfachsten Künste, und in ihnen die mannigfachsten Richtungen, zu einem ungeahnten Reichtume ausbilden; und wie das Wissen aller Menschen endlich in dem einen tätigen Wissen des freien, einigen Menschentumes seinen religiösen Ausdruck finden wird, so werden alle diese reich entwickelten Künste ihren verständnisreichsten Vereinigungspunkt im Drama, in der herrlichen Menschentragödie finden. Die Tragödien werden die Feste der Menschheit sein: in ihnen wird, losgelöst von jeder Konvention und Etikette, der freie, starke und schöne Mensch die Wonnen und Schmerzen seiner Liebe feiern, würdig und erhaben das große Liebesopfer seines Todes vollziehen.

Diese Kunst wird wieder *konservativ* sein; aber in Wahrheit und ihrer wirklichen Dauer- und Blütekraft wegen wird sie sich von selbst erhalten, nicht eines außer ihr liegenden Zweckes wegen bloß nach Erhaltung schreien, denn sehet: *diese Kunst* geht nicht nach *Gelde!*

„Utopien! Utopien!" höre ich sie rufen, die großen Weisen und Überzuckerer unsrer modernen Staats- und Kunstbarbarei, die sogenannten praktischen Menschen, die in der Handhabung ihrer Praktik sich täglich nur durch Lügen und Gewaltstreiche, oder — wenn sie nämlich ehrlich sind — höchstens durch Unwissenheit helfen können.

„Schönes Ideal, das, wie jedes Ideal, uns nur vorschweben, von dem zur Unvollkommenheit verdammten Menschen leider aber nicht erreicht werden soll." So seufzt der gutmütige Schwärmer für das Himmelreich, in welchem, wenigstens für seine Person, Gott den unbegreiflichen Fehler dieser Erd- und Menschenschöpfung wieder gut machen wird.

Sie leben, leiden, lügen und lästern tatsächlich in dem widerlichsten Zustande, dem schmutzigen Bodensatze eines in Wahrheit eingebildeten und deshalb unverwirklichten Utopiens, mühen und überbieten sich in jeder Kunst der Heuchelei für die Aufrechthaltung der Lüge dieses Utopiens, aus welchem sie täglich als verstümmelte Krüppel gemeinster und frivolster Leidenschaft auf den platten, nackten Boden der nüchternsten Wahrheit jämmer-

lich herabfallen, und halten oder verschreien die einzig natürliche Erlösung aus ihrer Verzauberung für Chimäre, für ein Utopien, gerade wie die Leidenden im Narrenhause ihre verrückten Einbildungen für Wahrheit, die Wahrheit aber für Verrücktheit halten.

Kennt die Geschichte ein wirkliches Utopien, ein in Wahrheit unerreichbares Ideal, so war es das Christentum; denn sie hat klar und deutlich gezeigt, und zeigt es noch jeden Tag, daß seine Prinzipien sich nicht verwirklichen ließen. Wie konnten diese Prinzipien auch wirklich lebendig werden, in das wahrhafte Leben übergehen, da sie gegen das Leben gerichtet waren, das Lebendige verleugneten und verdammten? Das Christentum ist rein geistigen, übergeistigen Gehaltes; es predigt Demut, Entsagung, Verachtung alles Irdischen, und in dieser Verachtung — Bruderliebe: wie stellt sich die Erfüllung heraus in der modernen Welt, die sich ja doch eine christliche nennt und die christliche Religion als ihre unantastbare Basis festhält? Als Hochmut der Heuchelei, Wucher, Raub an den Gütern der Natur und egoistische Verachtung der leidenden Nebenmenschen. Woher nun dieser krasse Gegensatz in der Ausführung gegen die Idee? Eben weil die Idee krank, der momentanen Erschlaffung und Schwächung der menschlichen Natur entkeimt war, und gegen die wahre, gesunde Natur des Menschen sich versündigte. Wie stark diese Natur aber ist, wie unversiegbar ihre immer neu gebärende Fülle, das hat sie gerade unter dem allgemeinen Drucke jener Idee bewiesen, die, wenn ihre innerste Konsequenz sich erfüllt hätte, den Menschen eigentlich gänzlich von der Erde vertilgt haben müßte, da ja auch die Enthaltung von der Geschlechtsliebe in ihr als höchste Tugend begriffen war. Ihr seht nun aber, daß trotz jener allmächtigen Kirche der Mensch in solcher Fülle vorhanden ist, daß eure christlich-ökonomische Staatsweisheit gar nicht einmal weiß, was sie mit dieser Fülle anfangen soll, daß ihr euch nach sozialen Mordmitteln umsehet zu ihrer Vertilgung, ja daß ihr wirklich froh wäret, wenn der Mensch vom Christentume umgebracht worden wäre, damit der einzige abstrakte Gott eures lieben Ichs allein nur noch auf dieser Welt Raum gewinnen dürfte!

Das sind die Menschen, die über „Utopien“ schreien, wenn der gesunde Menschenverstand ihren wahnsinnigen Experimenten gegenüber an die wirklich und einzig sichtbar und greiflich vor-

handene Natur appelliert, wenn er von der göttlichen Vernunft des Menschen nichts weiter verlangt, als daß sie uns den Instinkt des Tieres in der sorgenlosen, wenn auch nicht bemühungslosen, Auffindung der Mittel seines Lebensunterhaltes ersetzen soll! Und wahrlich, kein höheres Resultat verlangen wir von ihr für die menschliche Gesellschaft, um auf dieser einen Grundlage das herrlichste, reichste Gebäude der wirklichen schönen Kunst der Zukunft aufzubauen!

Der wirkliche Künstler, der schon jetzt den rechten Standpunkt erfaßt hat, vermag, da dieser Standpunkt doch ewig wirklich vorhanden ist, schon jetzt daher an dem Kunstwerk der Zukunft zu arbeiten. Jede der Schwesterkünste hat auch in Wahrheit von je her, und so auch jetzt, in zahlreichen Schöpfungen ihr hohes Bewußtsein von sich kundgegeben. Wodurch aber litten von je her, und vor allem in unserm heutigen Zustande, die begeisterten Schöpfer jener edlen Werke? War es nicht durch ihre Berührung mit der Außenwelt, also mit der Welt, der ihre Werke angehören sollten? Was hat wohl den Architekten empört, wenn er seine Schöpferkraft auf Bestellung an Kasernen und Mietwohnhäusern zersplittern mußte? Was kränkte den Maler, wenn er die widerliche Fratze eines Millionärs porträtieren, was den Musiker, wenn er Tafelmusiken komponieren, was den Dichter, wenn er Leihbibliothekromane schreiben mußte? Was war dann sein Leiden? Daß er seine Schöpfungskraft an den Erwerb vergeuden, seine Kunst zum Handwerk machen mußte! — Was aber hat endlich der Dramatiker zu leiden, wenn er alle Künste zum höchsten Kunstwerk, zum Drama vereinigen will? Alle Leiden der übrigen Künstler zusammen!

Was er schafft, wird zum Kunstwerke wirklich erst dadurch, daß es vor der Öffentlichkeit in das Leben tritt, und ein dramatisches Kunstwerk tritt nur durch das Theater in das Leben. Was sind aber heutzutage diese, über die Hülfe aller Künste verfügenden Theaterinstitute? Industrielle Unternehmungen, und zwar selbst da, wo Staaten oder Fürsten sie besonders dotieren: ihre Leitung wird meistens denselben Männern übertragen, die gestern eine Spekulation in Getreide dirigierten, morgen einer Unternehmung in Zucker ihre wohlerlernten Kenntnisse widmen, falls sie nicht ihre Kenntnisse in den Mysterien des Kammerherrndienstes oder ähnlichen Funktionen für das Erfassen der

theatralischen Würde ausgebildet haben. So lange man in einem Theaterinstitute, dem herrschenden Charakter der Öffentlichkeit nach, und bei der dem Theaterdirektor auferlegten Notwendigkeit, mit dem Publikum eben nur als geschickter kaufmännischer Spekulant zu verkehren, nichts anders als ein Mittel für den Geldumlauf zur Produktion von Zinsen für das Kapital erblickt, ist es natürlich auch ganz folgerichtig, daß man nur einem in solchem Bezug Geschäftskundigen seine Leitung, d. h. Ausbeutung, übergibt: denn eine wirklich künstlerische Leitung, also eine solche, die dem ursprünglichen Zwecke des Theaters entspräche, würde allerdings sehr übel imstande sein, den modernen Zweck desselben zu verfolgen. — Eben deshalb muß es aber jedem Einsichtsvollen deutlich werden, daß, soll das Theater irgendwie seiner natürlichen edlen Bestimmung zugewendet werden, es von der Notwendigkeit industrieller Spekulation durchaus zu befreien ist.

Wie wäre dies möglich? Dieses einzige Institut sollte einer Dienstbarkeit entzogen werden, welcher heutzutage alle Menschen und jede gesellschaftliche Unternehmung der Menschen unterworfen sind? Ja, gerade das Theater soll in dieser Befreiung allem übrigen vorangehen; denn das Theater ist die umfassendste, die einflußreichste Kunstanstalt; und ehe der Mensch seine edelste Tätigkeit, die künstlerische, nicht frei ausüben kann, wie sollte er da hoffen, nach niedereren Richtungen hin frei und selbständig zu werden? Beginnen wir, nachdem schon der Staatsdienst, der Armeedienst, wenigstens kein industrielles Gewerbe mehr ist, mit der Befreiung der öffentlichen Kunst, weil, wie ich oben andeutete, gerade ihr eine unsägliche hohe Aufgabe, eine ungemein wichtige Tätigkeit bei unsrer sozialen Bewegung zuzuteilen ist. Mehr und besser als eine gealterte, durch den Geist der Öffentlichkeit verleugnete Religion, wirkungsvoller und ergreifender als eine unfähige, lange an sich irre gewordene Staatsweisheit, vermag die ewig jugendliche Kunst, die sich immer aus sich und dem edelsten Geiste der Zeit zu erfrischen vermag, dem leicht an wilde Klippen und in seichte Flächen abweichenden Strome leidenschaftlicher sozialer Bewegungen ein schönes und hohes Ziel zuzuweisen, das Ziel edler Menschlichkeit.

Liegt euch Freunden der Kunst wirklich daran, die Kunst vor den drohenden Stürmen erhalten zu wissen, so begreift, daß sie

nicht nur erhalten, sondern wirklich erst zu ihrem eigentümlichen wahren, vollen Leben gelangen soll!

Ist es euch redlichen Staatsmännern wahrhaft darum zu tun, dem von euch geahnten Umsturze der Gesellschaft, dem ihr vielleicht deshalb nur widerstrebt, weil ihr bei erschüttertem Glauben an die Reinheit der menschlichen Natur nicht zu begreifen vermögt, wie dieser Umsturz einen fehlerhaften Zustand nicht in einen noch viel schlimmeren verwandeln sollte, — ist es euch, sage ich, darum zu tun, dieser Umwandlung ein lebenskräftiges Unterpfand künftiger schönster Gesittung einzuimpfen, so helft uns nach allen Kräften, die Kunst sich und ihrem edlen Berufe selbst wiederzugeben!

Ihr leidenden Mitbrüder jedes Teiles der menschlichen Gesellschaft, die ihr in heißem Grollen darüber brütet, wie ihr aus Sklaven des Geldes zu freien Menschen werden möchtet, begreift unsre Aufgabe, und helft uns die Kunst zu ihrer Würde zu erheben, damit wir euch zeigen können, wie ihr das Handwerk zur Kunst, den Knecht der Industrie zum schönen selbstbewußten Menschen erhebet, der der Natur, der Sonne und den Sternen, dem Tode und der Ewigkeit mit verständnisvollem Lächeln zuruft: auch ihr seid mein, und ich bin euer Herr!

Die ich euch anrief, wäret ihr einverstanden und einig mit uns, wie leicht wäre es eurem Willen, die einfachen Maßregeln in das Werk zu setzen, die das unausbleibliche Gedeihen jener wichtigsten aller Kunstanstalten, des Theaters, zur Folge haben müßten. Am Staat und an der Gemeinde wäre es, zunächst ihre Mittel gegen den Zweck abzuwägen, um das Theater in den Stand zu setzen, nur seiner höheren, wahrhaften Bestimmung nachgehen zu können. Dieser Zweck wird erreicht, wenn die Theater gerade so weit unterstützt werden, daß ihre Verwaltung nur noch eine rein künstlerische sein darf, und niemand besser wird diese zu führen imstande sein, als alle die Künstler selbst, welche sich zum Kunstwerke vereinigen und durch eine zweckmäßige Verfassung ihre gegenseitige gedeihliche Wirksamkeit sich gewährleisten: die vollständigste Freiheit kann sie einzig zu dem Streben verbinden, der Absicht zu entsprechen, um deren willen sie von der Notwendigkeit industrieller Spekulation befreit sind; und diese Absicht ist die Kunst, die nur der Freie begreift, nicht der Sklave des Erwerbes.

Der Richter ihrer Leistungen wird die freie Öffentlichkeit sein. Um aber auch diese der Kunst gegenüber völlig frei und unabhängig zu machen, müßte in dem betretenen Wege noch ein Schritt weiter gegangen werden: das Publikum müßte unentgeltlichen Zutritt zu den Vorstellungen des Theaters haben. So lange das Geld zu allen Lebensbedürfnissen nötig ist, so lange ohne Geld dem Menschen nur die Luft und kaum das Wasser verbleibt, könnte die zu treffende Maßregel nur bezwecken, die wirklichen Theateraufführungen, zu denen sich das Publikum versammelt, nicht als Leistungen gegen Bezahlung erscheinen zu lassen, — eine Ansicht von ihnen, die bekanntlich zum allerschmachvollsten Verkennen des Charakters von Kunstvorstellungen führt: — die Sache des Staates, oder mehr noch der betreffenden Gemeinde, müßte es aber sein, aus gesammelten Kräften die Künstler für ihre Leistungen im ganzen, nicht im einzelnen zu entschädigen.

Wo die Kräfte hierzu nicht hinreichen, würde es für jetzt und für immer besser sein, ein Theater, welches nur als industrielle Unternehmung seinen Fortbestand finden könnte, gänzlich eingehen zu lassen, mindestens auf ebenso lange, als das Bedürfnis in der Gemeinde sich nicht kräftig genug erweist, um seiner Befriedigung das nötige gemeinsame Opfer zu bringen.

Ist dann die menschliche Gesellschaft dereinst so menschlich schön und edel entwickelt, wie wir es allerdings durch die Wirksamkeit unsrer Kunst allein nicht erreichen werden, wie wir es aber im Verein mit den unausbleiblich bevorstehenden großen sozialen Revolutionen hoffen dürfen und erstreben müssen, so werden die theatralischen Vorstellungen auch die ersten gemeinsamen Unternehmungen sein, bei denen der Begriff von Geld und Erwerb gänzlich schwindet; denn, gedeiht die Erziehung unter den obigen Voraussetzungen immer mehr zu einer künstlerischen, so werden wir einst so weit alle selbst Künstler sein, daß wir gerade als Künstler zuerst nur um die Sache, der Kunstangelegenheit selbst, nicht um eines nebenbei liegenden gewerblichen Zweckes willen, zu einer gemeinsamen freien Wirksamkeit uns vereinigen können.

Die Kunst und ihre Institute, deren zu wünschende Organisation hier eben nur sehr flüchtig angedeutet werden dürfte, können somit die Vorläufer und Muster aller künftigen Ge-

meindeinstitutionen werden, der Geist, der eine künstlerische Körperschaft zur Erreichung ihres wahren Zweckes verbindet, würde sich in jeder andern gesellschaftlichen Vereinigung wiedergewinnen lassen, die sich einen bestimmten menschenwürdigen Zweck stellt; denn eben all' unser zukünftiges gesellschaftliches Gebaren soll und kann, wenn wir das Richtige erreichen, nur rein künstlerischer Natur noch sein, wie es allein den edlen Fähigkeiten des Menschen angemessen ist.

So würde uns denn Jesus gezeigt haben, daß wir Menschen alle gleich und Brüder sind; Apollon aber würde diesem großen Bruderbunde das Siegel der Stärke und Schönheit aufgedrückt, er würde den Menschen vom Zweifel an seinem Werte zum Bewußtsein seiner höchsten göttlichen Macht geführt haben. So laßt uns denn den Altar der Zukunft, im Leben wie in der lebendigen Kunst, den zwei erhabensten Lehrern der Menschheit errichten: — Jesus, der für die Menschheit litt, und Apollon, der sie zu ihrer freudenvollen Würde erhob!

Das
Kunstwerk der Zukunft.

I.
Der Mensch und die Kunst im Allgemeinen.

1.
Natur, Mensch und Kunst.

Wie der Mensch sich zur Natur verhält, so verhält die Kunst sich zum Menschen.

Als die Natur sich zu der Fähigkeit entwickelt hatte, welche die Bedingungen für das Dasein des Menschen in sich schloß, entstand auch ganz von selbst der Mensch: sobald das menschliche Leben aus sich die Bedingungen für das Erscheinen des Kunstwerkes erzeugt, tritt dieses auch von selbst in das Leben.

Die Natur erzeugt und gestaltet absichtslos und unwillkürlich nach Bedürfnis, daher aus Notwendigkeit: dieselbe Notwendigkeit ist die zeugende und gestaltende Kraft des menschlichen Lebens; nur was absichtslos und unwillkürlich, entspringt dem wirklichen Bedürfnisse, nur im Bedürfnisse liegt aber der Grund des Lebens.

Die Notwendigkeit in der Natur erkennt der Mensch nur aus dem Zusammenhange ihrer Erscheinungen: so lange er diesen nicht erfaßt, dünkt sie ihn Willkür.

Von dem Augenblicke an, wo der Mensch seinen Unterschied von der Natur empfand, somit überhaupt erst seine Entwicklung als Mensch begann, indem er sich von dem Unbewußtsein tierischen Naturlebens losriß, um zu bewußtem Leben überzugehen, — als er sich demnach der Natur gegenüberstellte, und, aus dem hieraus zunächst entspringenden Gefühle seiner Abhängigkeit von ihr, sich das Denken in ihm entwickelte, — von diesem Augenblicke an beginnt der Irrtum als erste Äußerung des Bewußtseins. Der Irrtum ist aber der Vater der Erkenntnis, und die Geschichte der Erzeugung der Erkenntnis aus dem Irrtume ist die Geschichte des menschlichen Geschlechtes von dem Mythus der Urzeit bis auf den heutigen Tag.

Der Mensch irrte von da an, wo er die Ursache der Wirkungen der Natur außerhalb des Wesens der Natur selbst setzte, der sinnlichen Erscheinung einen unsinnlichen, nämlich als menschlich willkürlich vorgestellten Grund unterschob, den unendlichen Zusammenhang ihrer unbewußten, absichtslosen Tätigkeit für absichtliches Gebaren zusammenhangsloser, endlicher Willensäußerungen hielt. In der Lösung dieses Irrtums besteht die Erkenntnis, und diese ist das Begreifen der Notwendigkeit in den Erscheinungen, deren Grund uns Willkür däuchte.

Durch diese Erkenntnis wird die Natur sich ihrer selbst bewußt, und zwar im Menschen, der nur durch seine Selbstunterscheidung von der Natur dazu gelangte, die Natur zu erkennen, indem sie ihm so Gegenstand wurde: dieser Unterschied hört aber da wieder auf, wo der Mensch das Wesen der Natur ebenfalls als sein eigenes, für alles wirklich Vorhandene und Lebende, also für das menschliche Dasein nicht minder als für das Dasein der Natur, dieselbe Notwendigkeit, daher nicht allein den Zusammenhang der natürlichen Erscheinungen unter sich, sondern auch seinen eigenen Zusammenhang mit der Natur erkennt.

Gelangt nun die Natur, durch ihren Zusammenhang dem Menschen, im Menschen zu ihrem Bewußtsein, und soll die Betätigung dieses Bewußtseins das menschliche Leben selbst sein, — gleichsam als die Darstellung, das Bild der Natur, — so erreicht das menschliche Leben selbst sein Verständnis durch die Wissenschaft, welche sich dieses wiederum zum Gegenstande der Erfahrung macht; die Betätigung des durch die Wissenschaft errungenen Bewußtseins, die Darstellung des durch sie erkannten

Lebens, das Abbild seiner Notwendigkeit und Wahrheit aber ist — die **Kunst** *.

Der Mensch wird nicht eher das sein, was er sein kann und sein soll, als bis sein Leben der treue Spiegel der Natur, die bewußte Befolgung der einzig wirklichen Notwendigkeit, der **inneren Naturnotwendigkeit** ist, nicht die Unterordnung unter eine **äußere**, eingebildete und der Einbildung nur nachgebildete, daher nicht notwendige, sondern **willkürliche** Macht. Dann wird aber der Mensch auch wirklich erst Mensch sein, während er bis jetzt immer nur noch einem der Religion, der Nationalität oder dem Staate entnommenen Prädikate nach existiert. — Ebenso wird nun auch die Kunst nicht eher das sein, was sie sein kann und sein soll, als bis sie das treue, bewußtseinverkündende Abbild des wirklichen Menschen und des wahrhaften, naturnotwendigen Lebens der Menschen ist oder sein kann, bis sie also nicht mehr von den Irrtümern, Verkehrtheiten und unnatürlichen Entstellungen unsers modernen Lebens die Bedingungen ihres Daseins erborgen muß.

Der wirkliche Mensch wird daher nicht eher vorhanden sein, als bis die wahre menschliche Natur, nicht willkürliche Staatsgesetze sein Leben gestalten und ordnen; die wirkliche Kunst aber wird nicht eher leben, als bis ihre Gestaltungen nur den Gesetzen der Natur, nicht der despotischen Laune der Mode unterworfen zu sein brauchen. Denn wie der Mensch nur frei wird, wenn er sich seines Zusammenhanges mit der Natur freudig bewußt wird, so wird die Kunst nur frei, wenn sie sich ihres Zusammenhanges mit dem Leben nicht mehr zu schämen hat. Nur im freudigen Bewußtsein seines Zusammenhanges mit der Natur überwindet der Mensch aber seine Abhängigkeit von ihr; ihre Abhängigkeit vom Leben überwindet die Kunst aber nur im Zusammenhange mit dem Leben wahrhafter, freier Menschen.

2.

Leben, Wissenschaft und Kunst.

Gestaltet der Mensch das Leben unwillkürlich nach den Begriffen, welche sich aus seinen willkürlichen Anschauungen der

* d. h. die Kunst im allgemeinen, oder die Kunst der Zukunft insbesondere.

Natur ergeben, und hält er den unwillkürlichen Ausdruck dieser Begriffe in der Religion fest, so werden sie ihm in der Wissenschaft Gegenstand willkürlicher, bewußter Anschauung und Untersuchung.

Der Weg der Wissenschaft ist der vom Irrtum zur Erkenntnis, von der Vorstellung zur Wirklichkeit, von der Religion zur Natur. Der Mensch steht daher im Beginne der Wissenschaft dem Leben so gegenüber, wie beim Anfange des, von der Natur sich unterscheidenden, menschlichen Lebens, er den Erscheinungen der Natur gegenüber stand. Die Willkürlichkeit der menschlichen Anschauungen in ihrer Totalität nimmt die Wissenschaft auf, während neben ihr das Leben selbst in seiner Totalität einer unwillkürlichen, notwendigen Entwicklung folgt. Die Wissenschaft trägt somit die Sünde des Lebens, und büßt sie an sich durch ihre Selbstvernichtung: sie endet in ihrem reinen Gegensatze, in der Erkenntnis der Natur, in der Anerkennung des Unbewußten, Unwillkürlichen, daher Notwendigen, Wirklichen, Sinnlichen. Das Wesen der Wissenschaft ist sonach endlich, das des Lebens unendlich, wie der Irrtum endlich, die Wahrheit aber unendlich ist. Wahr und lebendig ist aber nur, was sinnlich ist und den Bedingungen der Sinnlichkeit gehorcht. Die höchste Steigerung des Irrtumes ist der Hochmut der Wissenschaft in der Verleugnung und Verachtung der Sinnlichkeit; ihr höchster Sieg dagegen der, von ihr selbst herbeigeführte, Untergang dieses Hochmutes in der Anerkennung der Sinnlichkeit.

Das Ende der Wissenschaft ist das gerechtfertigte Unbewußte, das sich bewußte Leben, die als sinnig erkannte Sinnlichkeit, der Untergang der Willkür in dem Wollen des Notwendigen. Die Wissenschaft ist daher das Mittel der Erkenntnis, ihr Verfahren ein mittelbares, ihr Zweck ein vermittelnder; wogegen das Leben das Unmittelbare, sich selbst Bestimmende ist. Ist nun die Auflösung der Wissenschaft die Anerkennung des unmittelbaren, sich selbst bedingenden, also des wirklichen Lebens schlechtweg, so gewinnt diese Anerkenntnis ihren aufrichtigsten unmittelbaren Ausdruck in der Kunst, oder vielmehr im Kunstwerk.

Wohl verfährt der Künstler zunächst nicht unmittelbar; sein Schaffen ist allerdings ein vermittelndes, auswählendes, willkürliches: aber gerade da, wo er vermittelt und auswählt, ist das Werk seiner Tätigkeit noch nicht das Kunstwerk; sein Ver-

fahren ist vielmehr das der Wissenschaft, der suchenden, forschenden, daher willkürlichen und irrenden. Erst da, wo die Wahl getroffen ist, wo diese Wahl eine notwendige war und das Notwendige erwählte, — da also, wo der Künstler sich im Gegenstande selbst wiedergefunden hat, wie der vollkommene Mensch sich in der Natur wiederfindet, — erst da tritt das Kunstwerk in das Leben, erst da ist es etwas Wirkliches, sich selbst Bestimmendes, Unmittelbares.

Das wirkliche Kunstwerk, d. h. das *unmittelbar sinnlich dargestellte, in dem Momente seiner leiblichsten Erscheinung*, ist daher auch erst die Erlösung des Künstlers, die Vertilgung der letzten Spuren der schaffenden Willkür, die unzweifelhafte Bestimmtheit des bis dahin nur Vorgestellten, die Befreiung des Gedankens in der Sinnlichkeit, die Befriedigung des Lebensbedürfnisses im Leben.

Das Kunstwerk in diesem Sinne, als unmittelbarer Lebensakt, ist somit die vollständige Versöhnung der Wissenschaft mit dem Leben, der Siegeskranz, den die besiegte, durch ihre Besiegung erlöste, dem freudig von ihr erkannten Sieger huldigend darreicht.

3.

Das Volk und die Kunst.

Die Erlösung des Denkens, der Wissenschaft, in das Kunstwerk würde unmöglich sein, wenn das Leben selbst von der wissenschaftlichen Spekulation abhängig gemacht werden könnte. Würde das bewußte, willkürliche Denken das Leben in Wahrheit vollkommen beherrschen, könnte es sich des Lebenstriebes bemächtigen und ihn nach einer andern Absicht, als der Notwendigkeit des absoluten Bedürfnisses verwenden, so wäre das Leben selbst verneint, um in die Wissenschaft aufzugehen; und in der Tat hat die Wissenschaft in ihrem überspanntesten Hochmute von solchem Triumphe geträumt, und unser regierter Staat, unsre moderne Kunst sind die geschlechtslosen, unfruchtbaren Kinder dieser Träume.

Die großen unwillkürlichen Irrtümer des Volkes, wie sie in ihren religiösen Anschauungen von Anfang herein sich kund-

gaben und zu den Ausgangspunkten willkürlichen, spekulativen Denkens und Systematisierens in der Theologie und Philosophie wurden, haben sich in diesen Wissenschaften, namentlich vermittelst ihrer Adoptivschwester, der Staatsweisheit, zu Mächten erhoben, welche nicht geringere Ansprüche machen, als, kraft innewohnender göttlicher Unfehlbarkeit, die Welt und das Leben zu ordnen und zu beherrschen. Unlösbar würde demnach der Irrtum in alle Ewigkeit in siegreicher Zerstörung fortwähren, wenn dieselbe Lebensmacht, die ihn unwillkürlich hervorbrachte, nicht, kraft innewohnender natürlicher Notwendigkeit, ihn praktisch wiederum vernichtete, und zwar mit solcher Bestimmtheit und Augenscheinlichkeit, daß die, übermütig vom Leben sich aussondernde, Intelligenz endlich keine andre Rettung vor wirklichem Wahnsinne zu ersehen hat, als in der unbedingten Anerkennung dieses einzig Bestimmten und Augenscheinlichen. Diese Lebensmacht aber ist — das *Volk*. —

Wer ist das Volk? — Notwendig müssen wir zunächst in der Verantwortung dieser überaus wichtigen Frage uns einigen.

Das Volk war von jeher der Inbegriff *aller der Einzelnen*, welche ein *Gemeinsames* ausmachten. Es war vom Anfange die Familie und die Geschlechter; dann die durch Sprachgleichheit vereinigten Geschlechter als Nation. Praktisch durch die römische Weltherrschaft, welche die Nationen verschlang, und theoretisch durch das Christentum, welches nur noch den Menschen, d. h. den christlichen, nicht nationalen Menschen, zuließ, hat sich der Begriff des Volkes dermaßen erweitert oder auch verflüchtigt, daß wir in ihm entweder den Menschen überhaupt, oder nach willkürlicher politischer Annahme, einen gewissen, gewöhnlich den nichtbesitzenden, Teil der Staatsbürgerschaft begreifen können. Außer einer frivolen, hat dieser Name aber auch eine unverwischbare *moralische* Bedeutung erhalten, und um dieser letzteren willen geschieht es namentlich, daß in bewegungsvollen, beängstigenden Zeiten sich gern alles zum Volke zählt, jeder vorgibt, für das Wohl des Volkes besorgt zu sein, keiner sich von ihm getrennt wissen will. Auch in unsrer neuesten Zeit ist daher im verschiedenartigsten Sinne oft die Frage aufgeworfen worden: wer ist denn das Volk? Kann in der Gesamtheit aller Staatsangehörigen ein besonderer Teil, eine gewisse Partei derselben, diesen Namen für sich allein ansprechen?

Sind wir nicht vielmehr alle „das Volk“, vom Bettler bis zum Fürsten?

Diese Frage muß nach dem entscheidenden, weltgeschichtlichen Sinne, der ihr jetzt zugrunde liegt, also beantwortet werden:

Das Volk ist der Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Not empfinden. Zu ihm gehören daher alle diejenigen, welche ihre eigene Not als eine gemeinschaftliche erkennen, oder sie in einer gemeinschaftlichen begründet finden; somit alle diejenigen, welche die Stillung ihrer Not nur in der Stillung einer gemeinsamen Not verhoffen dürfen, und demnach ihre gesamte Lebenskraft auf die Stillung ihrer, als gemeinsam erkannten, Not verwenden; — denn nur die Not, welche zum Äußersten treibt, ist die wahre Not; nur diese Not ist aber die Kraft des wahren Bedürfnisses; nur ein gemeinsames Bedürfnis ist aber das wahre Bedürfnis; nur wer ein wahres Bedürfnis empfindet, hat aber ein Recht auf Befriedigung desselben; nur die Befriedigung eines wahren Bedürfnisses ist Notwendigkeit, und nur das Volk handelt nach Notwendigkeit, daher unwiderstehlich, siegreich und einzig wahr.

Wer gehört nun nicht zum Volke, und wer sind seine Feinde?

Alle diejenigen, die keine Not empfinden, deren Lebenstrieb also in einem Bedürfnisse besteht, das sich nicht bis zur Kraft der Not steigert, somit eingebildet, unwahr, egoistisch, und in einem gemeinsamen Bedürfnisse daher nicht nur nicht enthalten ist, sondern als bloßes Bedürfnis der Erhaltung des Überflusses — als welches ein Bedürfnis ohne Kraft der Not einzig gedacht werden kann — dem gemeinsamen Bedürfnisse geradezu entgegensteht.

Wo keine Not ist, ist kein wahres Bedürfnis; wo kein wahres Bedürfnis, keine notwendige Tätigkeit; wo keine notwendige Tätigkeit ist, da ist aber Willkür; wo Willkür herrscht, da blüht aber jedes Laster, jedes Verbrechen gegen die Natur. Denn nur durch Zurückdrängung, durch Versagung und Verwehrung der Befriedigung des wahren Bedürfnisses kann das eingebildete, unwahre Bedürfnis sich zu befriedigen suchen.

Die Befriedigung des eingebildeten Bedürfnisses ist aber der Luxus, welcher nur im Gegensatze und auf Kosten der

Entbehrung des Notwendigen von der andern Seite erzeugt und unterhalten werden kann.

Der Luxus ist ebenso herzlos, unmenschlich, unersättlich und egoistisch, als das Bedürfnis, welches ihn hervorruft, das er aber, bei aller Steigerung und Überbietung seines Wesens nie zu stillen vermag, weil das Bedürfnis eben selbst kein natürliches, deshalb zu befriedigendes ist, und zwar aus dem Grunde, weil es als ein unwahres, auch keinen wahren, wesenhaften Gegensatz hat, in dem es aufgehen, sich also vernichten, befriedigen könnte. Der wirkliche, sinnliche Hunger hat seinen natürlichen Gegensatz, die Sättigung, in welchem er — durch die Speisung — aufgeht: das unnötige Bedürfnis, das Bedürfnis nach Luxus, ist aber schon bereits Luxus, Überfluß selbst; der Irrtum in ihm kann daher nie in die Wahrheit aufgehen: es martert, verzehrt, brennt und peinigt stets ungestillt, läßt Geist Herz und Sinne vergebens schmachten, verschlingt alle Lust, Heiterkeit und Freude des Lebens; verpraßt um eines einzigen, und dennoch unerreichbaren Augenblicks der Erlabung willen, die Tätigkeit und Lebenskraft Tausender von Notleidenden; lebt vom ungestillten Hunger abermals Tausender von Armen, ohne seinen eigenen Hunger nur einen Augenblick sättigen zu können; er hält eine ganze Welt in eisernen Ketten des Despotismus, ohne nur einen Augenblick die goldenen Ketten jenes Tyrannen brechen zu können, der es sich eben selbst ist.

Und dieser Teufel, dies wahnsinnige Bedürfnis ohne Bedürfnis, dies Bedürfnis des Bedürfnisses, — dies *Bedürfnis des Luxus*, welches der *Luxus selbst* ist, — regiert die Welt; er ist die Seele dieser Industrie, die den Menschen tötet, um ihn als Maschine zu verwenden; die Seele unseres Staates, der den Menschen ehrlos erklärt, um ihn als Untertan wieder zu Gnaden anzunehmen; die Seele unserer deistischen Wissenschaft, welche einem unsinnlichen Gotte, als dem Ausflusse alles geistigen Luxus, den Menschen zur Verzehrung vorwirft; er ist — ach! — die Seele, die Bedingung unserer — *Kunst!*

Wer wird nun die Erlösung aus diesem unseligsten Zustande vollbringen? —

Die Not, — welche der Welt das *wahre Bedürfnis* empfinden lassen wird, das Bedürfnis, *welches seiner Natur nach wirklich aber auch zu befriedigen ist.*

Die Not wird die Hölle des Luxus endigen; sie wird die zermarterten, bedürfnislosen Geister, die diese Hölle in sich schließt, das einfache, schlichte Bedürfnis des rein menschlich sinnlichen Hungers und Durstes lehren; gemeinschaftlich aber wird sie uns auch hinweisen zu dem nährenden Brote, zu dem klaren süßen Wasser der Natur; gemeinsam werden wir wirklich genießen, gemeinsam wahre Menschen sein. Gemeinsam werden wir aber auch den Bund der heiligen Notwendigkeit schließen, und der Bruderkuß, der diesen Bund besiegelt, wird das gemeinsame Kunstwerk der Zukunft sein. In ihm wird auch unser großer Wohltäter und Erlöser, der Vertreter der Notwendigkeit in Fleisch und Blut, — das Volk, kein Unterschiedenes, Besonderes mehr sein; denn im Kunstwerk werden wir eins sein, — Träger und Weiser der Notwendigkeit, Wissende des Unbewußten, Wollende des Unwillkürlichen, Zeugen der Natur, — glückliche Menschen.

4.

Das Volk als die bedingende Kraft für das Kunstwerk.

Alles Bestehende hängt von den Bedingungen ab, durch die es besteht: nichts, weder in der Natur noch im Leben, steht vereinzelt da; alles hat seine Begründung in einem unendlichen Zusammenhange mit allem, somit auch das Willkürliche, Unnötige, Schädliche. Das Schädliche übt seine Kraft in der Verhinderung des Notwendigen, ja es verdankt seine Kraft, sein Dasein, einzig dieser Verhinderung, und ist somit in Wahrheit nichts andres, als die Ohnmacht des Notwendigen. Wäre diese Ohnmacht eine fortwährende, so müßte die natürliche Ordnung der Welt aber eine andre sein, als sie ist; das Willkürliche wäre das Notwendige, das Notwendige aber das Unnötige. Jene Schwäche ist aber eine vorübergehende, daher nur anscheinende; denn die Kraft des Notwendigen lebt und waltet namentlich auch als, im Grunde einzige Bedingung des Bestehens des Willkürlichen. So besteht der Luxus der Reichen einzig durch die Notdurft der Armen; und gerade die Not der Armen ist es, welche unaufhörlich dem Luxus der Reichen neuen Verzeh-

rungsstoff vorwirft, indem der Arme, aus Bedürfnis der Nahrung für seine Lebenskraft, diese eigene Lebenskraft dem Reichen opfert.

So hat auch einst die Lebenskraft, das Lebensbedürfnis der tellurischen Natur, diejenigen schädlichen Kräfte, oder vielmehr die Macht des Vorhandenseins derjenigen Elementarverbindungen und Erzeugungen genährt, welche sie daran verhinderten, die ihrer Lebenskraft und Fähigkeit wahrhaft entsprechende Äußerung von sich zu geben. Der Grund hiervon ist der in Wirklichkeit vorhandene Überfluß, die strotzende Überfülle vorhandener Zeugungskraft und Lebensstoffes, die unerschöpfliche Ergiebigkeit der Materie: das Bedürfnis der Natur ist daher höchste Mannigfaltigkeit und Vielheit, und die Befriedigung dieses Bedürfnisses erreichte sie endlich dadurch oder vielmehr damit, daß sie — um so zu sagen — der Ausschließlichkeit, der massenhaften, durch sie selbst zuvor aber üppig genährten, Einzelheit ihre Kraft versagte, d. h. sie in die Vielheit auflöste. — Das Ausschließliche, Einzelne, Egoistische, vermag nur zu nehmen, nicht aber zu geben: es kann sich nur zeugen lassen, ist selbst aber zeugungsunfähig; zur Zeugung gehört das Ich und das Du, das Aufgehen des Egoismus in den Kommunismus. Die reichste Zeugungskraft ist daher in der größten Vielheit, und als die Erdnatur in ihrer Entäußerung zur mannigfaltigen Vielheit sich befriedigt hatte, gelangte sie somit in den Zustand von Sättigung, Selbstzufriedenheit, Selbstgenuß, der sich in ihrer gegenwärtigen Harmonie kundgibt; sie wirkt jetzt nicht mehr in massenhafter, totaler Umgestaltung, ihre Periode der Revolution ist abgeschlossen, sie ist jetzt das, was sie sein kann, somit von jeher sein konnte und werden mußte; sie hat ihre Lebenskraft nicht mehr an die Zeugungsunfähigkeit zu vergeuden, sie hat durch ihr ganzes, unendlich weites Gebiet die Vielheit, das Männliche und das Weibliche, das ewig sich selbst Erneuende und Erzeugende, das ewig sich selbst Ergänzende, sich selbst Befriedigende, in das Leben gerufen, — und in diesem unendlichen Zusammenhange ist sie nun beständig, unbedingt sie selbst geworden.

In der Darstellung dieses großen Entwicklungsprozesses der Natur am Menschen selbst ist nun das menschliche Geschlecht, seit seiner Selbstunterscheidung von der Natur, begriffen.

4*

Dieselbe Notwendigkeit ist die treibende Kraft in der großen Menschheitsrevolution, dieselbe Befriedigung wird diese Revolution abschließen.

Jene treibende Kraft, die eigentliche Lebenskraft schlechtweg, wie sie sich im Lebensbedürfnisse geltend macht, ist aber ihrer Natur nach eine unbewußte, unwillkürliche, und eben wo sie dies ist — im Volke —, ist sie auch einzig die wahre, entscheidende. In großem Irrtume sind daher unsere Volksbelehrer, wenn sie wähnen, das Volk müsse erst wissen, was es wolle, d. h. in ihrem Sinne wollen solle, ehe es auch fähig und berechtigt wäre, überhaupt zu wollen. Aus diesem Irrtume rühren alle unseligen Halbheiten, alles Unvermögen, alle schmachvolle Schwäche der letzten Weltbewegungen her.

Das wirklich Gewußte ist nichts andres als das, durch das Denken zum erfaßten, dargestellten Gegenstande gewordene, wirklich und sinnlich Vorhandene; das Denken ist so lange willkürlich, als es das sinnlich Gegenwärtige und das den Sinnen entrückte Abwesende oder Vergangene nicht mit der unbedingtesten Anerkennung seines notwendigen Zusammenhanges sich vorzustellen vermag; denn das Bewußtsein dieser Vorstellung ist eben das vernünftige Wissen. Je wahrhafter aber das Wissen ist, desto aufrichtiger muß es sich wiederum als einzig durch seinen Zusammenhang mit dem, zur sinnlichen Erscheinung gelangten, wirklich Fertigen und Vollendeten bedingt erkennen, die Bedingung der Möglichkeit des Wissens somit als in der Wirklichkeit begründet sich eingestehen. Sobald das Denken aber, von der Wirklichkeit abstrahierend, das zukünftige Wirkliche konstruieren will, vermag es nicht das Wissen zu produzieren, sondern es äußert sich als Wähnen, das sich gewaltig unterscheidet vom Unbewußtsein: erst wenn es sich in die Sinnlichkeit, in das wirklich sinnliche Bedürfnis sympathetisch und rückhaltslos zu versenken vermag, kann es an der Tätigkeit des Unbewußtseins teil nehmen, und erst das, durch das unwillkürliche, notwendige Bedürfnis zutage Geförderte, die wirkliche sinnliche Tat, kann wieder befriedigender Gegenstand des Denkens und Wissens werden; denn der Gang der menschlichen Entwicklung ist der vernunftgemäße, natürliche, vom Unbewußtsein zum Bewußtsein, vom Unwissen zum Wissen, vom Bedürfnisse zur Befriedigung, nicht von der Befriedigung zum Be-

dürfnisse, — wenigstens nicht zu dem Bedürfnisse, dessen Ende jene Befriedigung war.

Nicht ihr Intelligenten seid daher erfinderisch, sondern das Volk, weil es die Not zur Erfindung treibt: alle großen Erfindungen sind die Taten des Volkes, wogegen die Erfindungen der Intelligenz nur die Ausbeutungen, Ableitungen, ja Zersplitterungen, Verstümmelungen der großen Volkserfindungen sind. Nicht ihr habt die Sprache erfunden, sondern das Volk; ihr habt ihre sinnliche Schönheit nur verderben, ihre Kraft nur brechen, ihr inniges Verständnis nur verlieren, das Verlorene mühselig nur wieder erforschen können. Nicht ihr seid die Erfinder der Religion, sondern das Volk; ihr habt nur ihren innigen Ausdruck entstellen, den in ihr liegenden Himmel zur Hölle, die in ihr sich kundgebende Wahrheit zur Lüge machen können. Nicht ihr seid die Erfinder des Staates, sondern das Volk; ihr habt ihn nur aus der natürlichen Verbindung Gleichbedürftiger zum unnatürlichen Zusammenzwang Ungleichbedürftiger, aus einem wohltätigen Schutzvertrage aller zu einem übeltätigen Schutzmittel der Bevorrechteten, als einem weichen, nachgiebigen Gewande am bewegungsfreudigen Leibe der Menschheit zu einem starren, nur ausgestopften Eisenpanzer, der Zierde einer historischen Rüstkammer gemacht. Nicht ihr gebt dem Volke zu leben, sondern es gibt euch; nicht ihr gebt dem Volke zu denken, sondern es gibt euch; nicht ihr sollt daher das Volk lehren wollen, sondern ihr sollt euch vom Volke lehren lassen; und an euch wende ich mich somit, nicht an das Volk, — denn dem sind nur wenige Worte zu sagen, und selbst der Zuruf: „Tu', wie du mußt!" ist ihm überflüssig, weil es von selbst tut, wie es muß; sondern ich wende mich im Sinne des Volkes — notwendig aber in eurer Ausdrucksweise — an euch, ihr Intelligenten und Klugen, um euch mit aller Gutherzigkeit des Volkes die Erlösung aus eurer egoistischen Verzauberung an dem klaren Quell der Natur, in der liebevollen Umarmung des Volkes — da, wo ich sie fand, wo sie mir als Künstler ward, wo ich, nach langem Kampfe zwischen Hoffnung aus Innen und Verzweiflung nach Außen den kühnsten, zuversichtlichsten Glauben an die Zukunft gewann, — ebenfalls anzubieten.

Das Volk also wird die Erlösung vollbringen, indem es sich genügt und zugleich seine eigenen Feinde erlöst. Sein Ver-

fahren wird das Unwillkürliche der Natur sein: mit der Notwendigkeit elementarischen Waltens wird es den Zusammenhang zerreißen, der einzig die Bedingungen der Herrschaft der Unnatur ausmacht. So lange diese Bedingungen bestehen, so lange sie ihren Lebenssaft aus der vergeudeten Kraft des Volkes saugen, so lange sie — selbst zeugungsunfähig — die Zeugungsfähigkeit des Volkes nutzlos in ihrem egoistischen Bestehen aufzehren, — so lange ist auch alles Deuten, Schaffen, Ändern, Bessern, Reformieren* in diesen Zuständen nur willkürlich, zweck- und fruchtlos. Das Volk braucht aber nur das durch die Tat zu verneinen, was in der Tat nichts — nämlich unnötig, überflüssig, nichtig — ist; es braucht dabei nur zu wissen, was es nicht will, und dieses lehrt ihn sein unwillkürlicher Lebenstrieb; es braucht dieses Nichtgewollte durch die Kraft seiner Not nur zu einem Nichtseienden zu machen, das Vernichtungswerte zu vernichten, so steht das Etwas der enträtselten Zukunft auch schon von selbst da.

Sind die Bedingungen aufgehoben, dem die Überflüssigen gestatten vom Marke des Notwendigen zu zehren, so stehen von selbst die Bedingungen da, welche das Notwendige, das Wahre, das Unvergängliche in das Leben rufen: sind die Bedingungen aufgehoben, die das Bedürfnis des Luxus bestehen lassen, so sind von selbst die Bedingungen gegeben, welche das notwendige Bedürfnis des Menschen durch den üppigsten Überluß der Natur und der eigenen menschlichen Erzeugungsfähigkeit im undenklich reichsten, dennoch aber entsprechendsten Maße zu befriedigen vermögen. Sind die Bedingungen der Herrschaft der Mode aufgehoben, so sind aber auch die Bedingungen der wahren Kunst von selbst vorhanden, und wie mit einem Zauberschlage wird sie, die Zeugin edelsten Menschentumes, die hochheilige, herrliche Kunst, in derselben Fülle und Vollendung blühen, wie die Natur, als die Bedingungen ihrer jetzt uns erschlossenen harmonischen Gestaltung aus den Geburtswehen der Elemente hervorgingen: gleich dieser seligen Harmonie der Natur wird sie aber dauern und immer zeugend sich erhalten, als reinste,

* Wer nährt wohl weniger Hoffnung für den Erfolg seiner reformatorischen Bemühungen, als derjenige, der gerade am redlichsten dabei verfährt?

vollendetste Befriedigung des edelsten und wahrsten Bedürfnisses des vollkommenen Menschen, d. h. des Menschen, der das ist, was er seinem Wesen nach sein kann und deshalb sein soll und wird.

5.

Die kunstwidrige Gestaltung des Lebens der Gegenwart unter der Herrschaft der Abstraktion und der Mode.

Das Erste, der Anfang und Grund alles Vorhandenen und Denkbaren, ist das wirkliche sinnliche Sein. Das Innewerden seines Lebensbedürfnisses als des gemeinsamen Lebensbedürfnisses seiner Gattung, im Unterschiede von der Natur und der in ihr enthaltenen, vom Menschen unterschiedenen, Gattungen lebendiger Wesen, — ist der Anfang und Grund des menschlichen Denkens. Das Denken ist demnach die Fähigkeit des Menschen, das Wirkliche und Sinnliche nach seinen Äußerungen nicht nur zu empfinden, sondern nach seiner Wesenheit zu unterscheiden, endlich in seinem Zusammenhange zu erfassen und sich darzustellen. Der Begriff von einer Sache ist das im Denken dargestellte Bild seines wirklichen Wesens; die Darstellung der Bilder aller erkenntlichen Wesenheiten in einem Gesamtbilde, in welchem das Denken sich die im Begriff dargestellte Wesenheit aller Realitäten nach ihrem Zusammenhange vergegenständlicht, ist das Werk der höchsten Tätigkeit der menschlichen Seele, des Geistes. Muß in diesem Gesamtbilde der Mensch das Bild, den Begriff, auch seines eigenen Wesens mit eingeschlossen haben, ja, — ist dieses vergegenständlichte eigene Wesen überhaupt die künstlerisch darstellende Kraft in dem ganzen Gedankenkunstwerke, so rührt diese Kraft und die durch sie dargestellte Totalität aller Realitäten, doch nur von dem realen, sinnlichen Menschen, ihrem letzten Grunde nach also aus seinem Lebensbedürfnisse, und endlich aus der Bedingung, welche dieses Lebensbedürfnis hervorruft, dem realen, sinnlichen Dasein der Natur, her. Wo im Denken diese verbindende Kette aber fahren gelassen wird, wo es, nach doppelter und dreifacher Selbstvergegenständlichung sich selbst endlich als seinen Grund erfassen, wo sich der Geist nicht

als letzte und bedingteste, sondern als erste und unbedingteste Tätigkeit, daher als Grund und Ursache der Natur begreifen will, — da ist auch das Band der Notwendigkeit aufgehoben, und die Willkür ras't schrankenlos, — unbegrenzt, frei, wie unsere Metaphysiker wähnen, — durch die Werkstätte der Gedanken, ergießt sich als Strom des Wahnsinns in die Welt der Wirklichkeit.

Hat der Geist die Natur erschaffen, hat der Gedanke das Wirkliche gemacht, ist der Philosoph eher als der Mensch, so ist Natur, Wirklichkeit und Mensch auch nicht mehr notwendig, ihr Dasein, als überflüssig, sogar schädlich; das Überflüssigste aber ist das Unvollkommene nach dem Vorhandensein des Vollkommenen. Natur, Wirklichkeit und Menschen erhielten demnach nur dann einen Sinn, eine Berechtigung ihres Vorhandenseins, — wenn der Geist, — der unbedingte, einzig sich selbst Grund und Ursache, daher auch Gesetz seiende Geist, — nach seinem absoluten, souveränen Gutdünken sie verwendet. Ist der Geist an sich die Notwendigkeit, so ist das Leben das Willkürliche, ein phantastisches Maskenspiel, ein müßiger Zeitvertreib, eine frivole Laune, ein „car tel est notre plaisir" des Geistes; so ist alle rein menschliche Tugend, vor allem die Liebe, etwas nach Gutbefinden Deutbares und gelegentlich zu Verneinendes; so ist alles rein menschliche Bedürfnis Luxus, der Luxus aber das eigentliche Bedürfnis; so ist der Reichtum der Natur das Unnötige, die Auswüchse der Kultur aber sind das Nötige; so ist das Glück der Menschen Nebensache, der abstrakte Staat aber Hauptsache; das Volk der zufällige Stoff, der Fürst und der Intelligente aber der notwendige Verzehrer dieses Stoffes.

Nehmen wir das Ende für den Anfang, die Befriedigung für das Bedürfnis, die Sättigung für den Hunger, so ist Bewegung, Fortgang, aber auch nur denkbar in einem erkünstelten Bedürfnisse, in einem durch Stimulation erzeugten Hunger; und dies ist in Wahrheit die Lebensregung unserer ganzen heutigen Kultur, und ihr Ausdruck ist — die Mode.

Die Mode ist das künstliche Reizmittel, das da ein unnatürliches Bedürfnis erweckt, wo das natürliche nicht vorhanden ist: was aber nicht aus einem wirklichen Bedürfnisse hervorgeht, ist willkürlich, unbedingt, tyrannisch. Die Mode ist deshalb die

unerhörteste, wahnsinnigste Tyrannei, die je aus der Verkehrtheit des menschlichen Wesens hervorgegangen ist: sie fordert von der Natur absoluten Gehorsam; sie gebietet dem wirklichen Bedürfnisse vollkommenste Selbstverleugnung zu gunsten eines eingebildeten; sie zwingt den natürlichen Schönheitssinn des Menschen zur Anbetung des Häßlichen; sie tötet seine Gesundheit, um ihm Gefallen an der Krankheit beizubringen; sie zerbricht seine Stärke und Kraft, um ihn an seiner Schwäche Behagen finden zu lassen. Wo die lächerlichste Mode herrscht, da muß die Natur als das Lächerlichste anerkannt werden; wo die verbrecherischste Unnatur herrscht, da muß die Äußerung der Natur als das höchste Verbrechen erscheinen; wo die Verrücktheit die Stelle der Wahrheit einnimmt, da muß die Wahrheit als Verrückte eingesperrt werden.

Das Wesen der Mode ist die absoluteste Einförmigkeit, wie ihr Gott ein egoistischer, geschlechtsloser, zeugungsunfähiger ist; ihre Tätigkeit ist daher willkürliche Veränderung, unnötiger Wechsel, unruhiges, verwirrtes Streben nach Gegensatz zu ihrem Wesen, eben dem der absoluten Einförmigkeit. Ihre Macht ist die Macht der Gewohnheit. Die Gewohnheit aber ist der unüberwindliche Despot aller Schwachen, Feigen, in Wahrheit Bedürfnislosen. Die Gewohnheit ist der Kommunismus des Egoismus, das erhaltungszähe Band gemeinschaftlichen, notlosen Eigennutzes; ihre künstliche Lebensregung ist eben die der Mode.

Die Mode ist daher nicht künstlerische Erzeugung aus sich, sondern nur künstliche Ableitung aus ihrem Gegensatze, der Natur, von der sie sich im Grunde doch einzig ernähren muß, wie der Luxus der vornehmen Klassen sich wiederum nur aus dem Drange nach Befriedigung natürlicher Lebensbedürfnisse der niederen, arbeitenden Klassen ernährt. Auch die Willkür der Mode kann daher nur aus der wirklichen Natur schaffen: alle ihre Gestaltungen, Schnörkel und Zierraten haben endlich doch nur in der Natur ihr Urbild; sie kann, wie all' unser abstraktes Denken in seinen weitesten Abirrungen, schließlich doch nichts anderes erdenken und erfinden, als was seinem ursprünglichen Wesen nach in der Natur und im Menschen sinnlich und förmlich vorhanden ist. Aber ihr Verfahren ist ein hochmütiges, von der Natur willkürlich sich lostrennendes: sie ordnet und befiehlt da, wo

alles in Wahrheit sich nur unterzuordnen und zu gehorchen hat. Somit kann sie in ihren Bildungen nur die Natur entstellen, nicht aber darstellen; sie kann nur ableiten, nicht aber erfinden, denn Erfinden ist in Wahrheit nichts anderes als Auffinden, nämlich Auffinden, Erkennen der Natur.

Das Erfinden der Mode ist daher ein mechanisches. Das Mechanische unterscheidet sich vom Künstlerischen aber dadurch, daß es von Ableitung zu Ableitung, von Mittel zu Mittel geht, um endlich doch immer wieder nur ein Mittel, die Maschine, hervorzubringen; wogegen das Künstlerische gerade den entgegengesetzten Weg einschlägt, Mittel auf Mittel hinter sich wirft, von Ableitung auf Ableitung absieht, um endlich beim Quell aller Ableitung, alles Mittels, der Natur, mit verständnisvoller Befriedigung seines Bedürfnisses anzukommen.

So ist denn die Maschine der kalte, herzlose Wohltäter der luxusbedürftigen Menschheit. Durch die Maschine hat diese endlich aber auch noch den menschlichen Verstand sich untertänig gemacht; denn vom künstlerischen Streben, vom künstlerischen Auffinden abgelenkt, verleugnet, verunehrt, verzehrt er sich endlich im mechanischen Raffinieren, im Einswerden mit der Maschine, statt im Einswerden mit der Natur im Kunstwerke.

Das Bedürfnis der Mode ist somit der schnurgerade Gegensatz des Bedürfnisses des Kunst; denn das Bedürfnis der Kunst kann unmöglich da vorhanden sein, wo die Mode die gesetzgebende Gewalt des Lebens ist. In Wahrheit konnte das Streben einzelner begeisterter Künstler unserer Zeit auch nur darauf zielen, jenes notwendige Bedürfnis vom Standpunkte und durch die Mittel der Kunst erst aufzuregen: fruchtlos und eitel muß jedoch all' solches Bemühen angesehen werden. Das Unmöglichste für den Geist ist, Bedürfnis zu erwecken; dem wirklich vorhandenen Bedürfnisse zu entsprechen, hat der Mensch überall und schnell die Mittel; nirgends aber, es hervorzurufen, wo die Natur es versagt, wo die Bedingungen dazu in ihr nicht vorhanden sind. Ist aber das Bedürfnis des Kunstwerkes nicht da, so ist das Kunstwerk ebenso unmöglich; nur die Zukunft vermag es uns erstehen zu lassen, und zwar durch das Erstehen seiner Bedingungen aus dem Leben.

Nur aus dem Leben, aus dem einzig auch nur das Bedürfnis nach ihr erwachsen kann, vermag die Kunst Stoff und

Form zu gewinnen: wo das Leben von der Mode gestaltet wird, kann die Kunst nicht aus ihm gestalten. Der von der Notwendigkeit des Natürlichen irrtümliche sich lostrennende Geist übt willkürlich, und im sogenannten gemeinen Leben selbst unwillkürlich, seinen entstellenden Einfluß auf Stoff und Form des Lebens in einer Weise aus, daß der in seiner Lostrennung endlich unselige, nach wirklicher gesunder Nahrung aus der Natur, nach seiner Wiedervereinigung mit ihr verlangende Geist den Stoff und die Form für seine Befriedigung im wirklichen gegenwärtigen Leben nicht mehr zu finden weiß. Drängt es ihn, im Streben nach Erlösung, zur rückhaltslosen Anerkennung der Natur, kann er sich mit dieser nur in ihrer getreuesten Darstellung, in der sinnlich gegenwärtigen Tat des Kunstwerkes versöhnen, so ersieht er, daß diese Versöhnung nicht durch Anerkennung und Darstellung der sinnlichen Gegenwart, nämlich dieses durch die Mode eben entstellten Lebens, zu gewinnen ist. Unwillkürlich muß er deshalb in seinem künstlerischen Erlösungsdrange willkürlich verfahren; er muß die Natur, die im gesunden Leben sich ihm ganz von selbst darbieten würde, da aufsuchen, wo er sie in minderer, endlich in mindester Entstellung zu gewahren vermag. Überall und zu jeder Zeit hat jedoch der Mensch der Natur das Gewand — wenn nicht der Mode — doch der Sitte umgeworfen; die natürlichste, einfachste, edelste und schönste Sitte ist allerdings die mindeste Entstellung der Natur, sie ist vielmehr das ihr entsprechende menschliche Kleid: die Nachahmung, Darstellung dieser Sitte, — ohne welche der moderne Künstler von nirgends her wiederum die Natur darzustellen vermag, — ist dem heutigen Leben gegenüber aber dennoch ebenfalls ein willkürliches, von der Absicht unerlösbar beherrschtes Verfahren, und was so im redlichsten Streben nach Natur geschaffen und gestaltet wurde, erscheint, sobald es vor das öffentliche Leben der Gegenwart tritt, entweder unverständlich, oder gar wieder als eine erfundene neue Mode.

In Wahrheit haben wir auf diese Weise dem Streben nach Natur innerhalb des modernen Lebens und im Gegensatze zu ihm nur die Manier und den häufigen, unruhigen Wechsel derselben zu verdanken. An der Manier hat sich aber unwillkürlich wider das Wesen der Mode offenbart; ohne notwendigen Zusammenhang mit dem Leben, tritt sie, ebenso willkürlich maß-

gebend in die Kunst, wie die Mode in das Leben, verschmilzt sich mit der Mode, und beherrscht, mit einer der ihrigen gleichen Macht, jedwede Kunstrichtung. Neben ihrem Ernste zeigt sie sich — mit fast nicht minderer Notwendigkeit — auch in vollster Lächerlichkeit; und neben Antike, Renaissance und Mittelalter bemächtigen Rokkoko, Sitte und Gewand wilder Stämme in neuentdeckten Ländern, wie die Urmode der Chinesen und Japanesen, sich als „Manieren" zeitweise, und mehr oder weniger, aller unserer Kunstarten; ja, der religiös indifferentesten vornehmen Theaterwelt wird der Fanatismus religiöser Sekten, der luxuriösen Unnatur unserer Modewelt die Naivetät schwäbischer Dorfbauern, den feistgemästeten Göttern unserer Industrie die Not des hungernden Proletariers, mit keinen andern Wirkungen als denen unzureichender Stimulanz, von der leichtwechselnden Tagesmanier vorgeführt.

Hier sieht denn der Geist, in seinem künstlerischen Streben nach Wiedervereinigung mit der Natur im Kunstwerke, sich zu der einzigen Hoffnung auf die Zukunft hingewiesen, oder zur traurigen Kraftübung der Resignation gedrängt. Er begreift, daß er seine Erlösung nur im sinnlich gegenwärtigen Kunstwerke, daher also nur in einer wahrhaft kunstbedürftigen, d. h. kunstbedingenden, aus eigener Naturwahrheit und Schönheit kunstzeugenden Gegenwart zu gewinnen hat, und hofft daher auf die Zukunft, d. h. er glaubt an die Macht der Notwendigkeit, der das Werk der Zukunft vorbehalten ist. Der Gegenwart gegenüber aber verzichtet er auf das Erscheinen des Kunstwerkes an der Oberfläche der Gegenwart, der Öffentlichkeit, folglich auf die Öffentlichkeit selbst, soweit sie der Mode gehört. Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung des vollendeten menschlichen Natur, — dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürliche mögliche Tat des Einzelnen, sondern als das notwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft. Der Trieb, der sich als einen nur in der Gemeinsamkeit zu befriedigenden erkennt, entsagt der modernen Gemeinsamkeit, diesem Zusammenhange willkürlicher Eigensucht, um in einsamer Gemeinsamkeit mit sich

und der Menschheit der Zukunft sich Befriedigung zu gewähren, so gut der Einsame es kann.

6.

Maßstab für das Kunstwerk der Zukunft.

Nicht kann der einsame, nach seiner Erlösung in der Natur künstlerisch strebende Geist das Kunstwerk der Zukunft schaffen; nur der gemeinsame, durch das Leben befriedigte vermag dies. Aber er kann es sich vorstellen, und daß diese Vorstellung nicht nur ein Wähnen werde, davor bewahrt ihn eben die Eigenschaft seines Strebens, des Strebens nach der Natur. Der nach der Natur sich zurücksehnende, und deshalb in der modernen Gegenwart unbefriedigte Geist findet nicht nur in der Totalität der Natur, sondern namentlich auch in der geschichtlich vor ihm dargelegten menschlichen Natur, die Bilder, durch deren Anschauung er sich mit dem Leben im Allgemeinen zu versöhnen vermag. Für alles Zukünftige erkennt er in dieser Natur ein in engeren Grenzen bereits dargestelltes Bild: diese Grenzen zum weitesten Umfange sich ausgedehnt zu denken, liegt in der Vorstellungsfähigkeit seines naturdürstigen Triebes.

Zwei Hauptmomente der Entwicklung der Menschheit liegen in der Geschichte deutlich vor: der geschlechtlich nationale und der unnationale universelle. Sehen wir jetzt in der Zukunft der Vollendung dieses zweiten Entwicklungsganges entgegen, so haben wir in der Vergangenheit den vollendeten Abschluß jenes ersteren deutlich erkennbar vor Augen. Bis zu welcher Höhe der Mensch, — so weit er sich nach geschlechtlicher Abkunft, nach Sprachgemeinschaft, nach Gleichartigkeit des Klimas und der natürlichen Beschaffenheit einer gemeinschaftlichen Heimat, dem Einflusse der Natur unbewußt überließ, — unter diesem fast unmittelbar bildenden Einflusse sich zu entwickeln vermochte, haben wir wahrlich nur mir freudigstem Entzücken anzuerkennen vollen Grund. In der natürlichen Sitte aller Völker, so weit sie den normalen Menschen in sich begreifen, selbst der als rohest verschrienen, lernen wir die Wahrheit der menschlichen Natur erst nach ihrem vollen Adel, ihrer wirklichen Schönheit, erkennen. Nicht eine wahre Tugend hat irgend welche Religion

als göttliches Gebot in sich aufgenommen, die nicht in dieser natürlichen Sitte von selbst inbegriffen gewesen wäre; nicht einen wirklichen menschlichen Rechtsbegriff hat der spätere zivilisierte Staat — nur leider bis zur vollkommenen Entstellung! — entwickelt, der in ihr nicht bereits seinen sicheren Ausdruck erhalten; nicht eine wahrhaft gemeinnützige Erfindung hat die spätere Kultur — mit hochmütigem Undanke! — sich zu eigen gemacht, die sie nicht aus dem Werke des natürlichen Verstandes der Pfleger jener Sitte abgeleitet hätte.

Daß die Kunst aber nicht ein künstliches Produkt, — daß das Bedürfnis der Kunst nicht ein willkürlich hervorgebrachtes, sondern ein dem natürlichen, wirklichen und unentstellten Menschen ureigenes ist, — wer beweist dies schlagender, als eben jene Völker? Ja, woraus könnte unser Geist überhaupt den Beweis für ihre Notwendigkeit führen, wenn nicht aus der Wahrnehmung dieses Kunsttriebes und der ihm entsprossenen herrlichen Früchte bei jenen natürlich entwickelten Völkern, bei dem Volke überhaupt? Vor welcher Erscheinung stehen wir aber mit demütigenderer Empfindung von der Unfähigkeit unserer frivolen Kultur, als vor der Kunst der Hellenen? Auf sie, auf diese Kunst der Lieblinge der allliebenden Natur, der schönsten Menschen, die uns die zeugungsfrohe Mutter bis in die nebelgrauesten Tage heutiger modischer Kultur als ein unleugbares, siegreiches Zeugnis von dem, was sie zu leisten vermag, vorhält, — auf die herrliche griechische Kunst blicken wir hin, um aus ihrem innigen Verständnisse zu entnehmen, wie das Kunstwerk der Zukunft beschaffen sein müsse! Die Natur hat alles getan, was sie konnte, — sie hat den Hellenen gezeugt, an ihren Brüsten genährt, durch ihre Mutterweisheit ihn gebildet: sie stellt ihn uns hin mit Mutterstolz und ruft uns Menschen allen aus Mutterliebe nun zu: „Das tat ich für euch, nun tut ihr aus Liebe zu euch, was ihr könnt!"

So haben wir denn die hellenische Kunst zur menschlichen Kunst überhaupt zu machen; die Bedingungen, unter denen sie eben nur hellenische, nicht allmenschliche Kunst war, von ihr zu lösen; das Gewand der Religion, in welchem sie einzig eine gemeinsam hellenische Kunst war, und nach dessen Abnahme sie als egoistische, einzelne Kunstgattung, nicht mehr dem Bedürfnisse der Allgemeinheit, sondern nur dem des Luxus

— wenn auch eines schönen! — entsprechen konnte, — dies Gewand der speziell hellenischen Religion haben wir zu dem Bande der Religion der Zukunft, der der Allgemeinsamkeit, zu erweitern, um eine gerechte Vorstellung vom Kunstwerke der Zukunft schon jetzt uns machen zu können. Aber eben dieses Band, diese Religion der Zukunft, vermögen wir Unseligen nicht zu knüpfen, weil wir, so viele wir derer auch sein mögen, die den Drang nach dem Kunstwerke der Zukunft in sich fühlen, doch nur Einzelne, Einsame sind. Das Kunstwerk ist die lebendig dargestellte Religion; — Religionen aber erfindet nicht der Künstler, die entstehen nur aus dem Volke. —

Genügen wir uns also dadurch, daß wir für jetzt — ohne alle egoistische Eitelkeit, ohne Befriedigung in irgend welcher eigensüchtigen Illusion suchen zu wollen, redlich und mit liebevoller Hingebung an die Hoffnung für das Kunstwerk der Zukunft, — zunächst das Wesen der Kunstarten prüfen, die heute in ihrer Zersplitterung das allgemeine Kunstwesen der Gegenwart ausmachen; stärken wir unseren Blick zu dieser Prüfung an der Kunst der Hellenen, und führen wir dann kühn und gläubig den Schluß auf das große, allgemeinesame Kunstwerk der Zukunft!

II.

Der künstlerische Mensch und die von ihm unmittelbar abgeleitete Kunst.

1.

Der Mensch als sein eigener künstlerischer Gegenstand und Stoff.

Der Mensch ist ein äußerer und innerer. Die Sinne, denen er sich als kunstlerischer Gegenstand darstellt, sind das Auge und das Ohr: dem Auge stellt sich der äußere, dem Ohre der innere Mensch dar.

Das Auge erfaßt die leibliche Gestalt des Menschen, vergleicht sie der Umgebung und unterscheidet sie von ihr. Der

leibliche Mensch und die unwillkürlichen Äußerungen seiner, durch äußere Berührung empfangenen, Eindrücke in sinnlichem Schmerz oder sinnlicher Wohlempfindung stellen sich dem Auge unmittelbar dar; mittelbar teilt er ihm aber auch die Empfindungen des, dem Auge unmittelbar nicht erkennbaren, inneren Menschen mit, durch Miene und Gebärde; namentlich aber wiederum durch den Ausdruck des Auges selbst, welches dem anschauenden Auge unmittelbar begegnet, vermag er diesem nicht nur die Gefühle des Herzens, sondern selbst die charakteristische Tätigkeit des Verstandes mitzuteilen, und je bestimmter schon der äußere Mensch den inneren auszudrücken vermag, desto höher gibt er sich als ein künstlerischer kund.

Unmittelbar teilt sich aber der innere Mensch dem Ohre mit, und zwar durch den Ton seiner Stimme. Der Ton ist der unmittelbare Ausdruck des Gefühls, wie es seinen physischen Sitz im Herzen, dem Punkte des Ausganges und der Rückkehr der Blutbewegung, hat. Durch den Sinn des Gehörs dringt der Ton aus dem Herzensgefühle wiederum zum Herzensgefühle; Schmerz und Freude des Gefühlsmenschen teilen sich durch den mannigfaltigen Ausdruck des Tones der Stimme wiederum dem Gefühlsmenschen unmittelbar mit, und wo die Ausdrucks- und Mitteilungsfähigkeit des äußeren leiblichen Menschen für die Eigenschaft des auszudrückenden und mitzuteilenden, inneren Herzensgefühles an das Auge, seine Schranke findet, da tritt die entscheidende Mitteilung durch den Ton der Stimme an das Gehör, und durch das Gehör an das Herzensgefühl ein.

Wo jedoch wiederum der unmittelbare Ausdruck des Tones der Stimme, in der Mitteilung und genau unterscheidbaren Bestimmtheit der einzelnen Herzensgefühle an den mitfühlenden und teilnehmenden inneren Menschen, seine Schranke findet, da tritt der, durch den Ton der Stimme vermittelte, Ausdruck der Sprache ein. Die Sprache ist das verdichtete Element der Stimme, das Wort die gefestigte Masse des Tones. In ihr teilt sich das Gefühl durch das Gehör an das Gefühl mit, aber an das ebenfalls zu verdichtende, zu gefestigende Gefühl, dem es sich zum sicheren, unfehlbaren Verständnisse bringen will. Sie ist somit das Organ des sich verstehenden und nach Verständigung verlangenden besonderen Gefühles, des Verstandes. — Dem unbestimmteren, allgemeinen Gefühle genügte die unmittel-

bare Eigenschaft des Tones; es verweilte daher bei ihm, als dem an und für sich schon befriedigenden, sinnlich wohlgefälligen Ausdrucke: in der Quantität seiner Ausdehnung vermochte es sogar seine eigene Qualität in ihrer Allgemeinheit bezeichnend auszusprechen. Das bestimmte Bedürfnis, das sich in der Sprache verständlich zu machen sucht, ist entschiedener, drängender; es verweilt nicht im Behagen an seinem sinnlichen Ausdrucke, denn es hat das ihm gegenständliche Gefühl in seiner Unterschiedenheit von einem allgemeinen Gefühle darzustellen, daher zu schildern, zu beschreiben, was der Ton als Ausdruck des allgemeinen Gefühles unmittelbar gab. Der Sprechende hat deshalb von verwandten, aber ebenfalls unterschiedenen Gegenständen Bilder zu entnehmen und sie zusammenzustellen. Zu diesem vermittelten, komplizierten Verfahren hat er sich an und für sich auszubreiten; unter dem Hauptdrange nach Verständigung beschleunigt er aber dies Verfahren durch möglichst kürzestes Verweilen beim Tone, durch völliges Außerachtlassen seiner allgemeinen Ausdrucksfähigkeit. Durch diese notwendige Entsagung, durch dieses Aufgeben des Wohlgefallens am sinnlichen Elemente des eigenen Ausdruckes — mindestens des Grades von Wohlgefallen, wie der Leibesmensch und Gefühlsmensch ihn an ihrer Ausdrucksweise zu finden vermögen, — wird der Verstandesmensch aber auch fähig, vermöge seines Organes der Sprache den sicheren Ausdruck zu geben, an welchem jene stufenweise ihre Schranken fanden. Sein Vermögen ist unbegrenzt: er sammelt und scheidet das Allgemeine, trennt und verbindet nach Bedürfnis und Gutdünken die Bilder, die alle Sinne ihm von der Außenwelt zuführen; verknüpft und löst das Besondere und Allgemeine je nach Ermessen, um seinem Verlangen nach sicherem, verständlichem Ausdrucke seines Gefühles, seiner Anschauung, seines Willens zu genügen. Nur da findet er jedoch wiederum seine Schranke, wo er in der Erregtheit seines Gefühles, in der Lebendigkeit der Freude oder in der Heftigkeit des Schmerzes, — also da, wo das Besondere, Willkürliche vor der Allgemeinheit und Unwillkürlichkeit des ihn beherrschenden Gefühles an sich zurücktritt, wo er aus dem Egoismus seiner bedingten, persönlichen Empfindung sich in der Gemeinsamkeit der großen, allumfassenden Empfindung, somit der unbedingten Wahrheit des Gefühles und der Empfindung überhaupt wiederfindet, — wenn er also da, wo

er der Notwendigkeit, sei es des Schmerzes oder der Freude, seinen individuellen Eigenwillen unterzuordnen, demnach nicht zu gebieten, sondern zu gehorchen hat, — nach dem einzig entsprechenden unmittelbaren Ausdrucke seines unendlich gesteigerten Gefühles verlangt. Hier muß er wieder nach dem allgemeinen Ausdrucke greifen, und gerade in der Stufenreihe, in der er zu seinem besonderen Standpunkte gelangte, hat er zurückzuschreiten, bei dem Gefühlsmenschen den sinnlichen Ton des Gefühles, bei dem Leibesmenschen die sinnliche Gebärde des Leibes zu entlehnen; denn wo es den unmittelbarsten und doch sichersten Ausdruck des Höchsten, Wahrsten, dem Menschen überhaupt Ausdrückbaren gilt, da muß eben auch der ganze, vollkommene Mensch beisammen sein, und dies ist der mit dem Leibes- und Herzensmenschen in innigster, durchdringendster Liebe vereinigte Verstandesmensch, — keiner aber für sich allein.

Der Fortschritt des äußeren Leibesmenschen, durch den Gefühlsmenschen zum Verstandesmenschen, ist der einer immer vermehrten Vermittelung: der Verstandesmensch ist, wie sein Ausdrucksorgan, die Sprache, der allervermitteltste und abhängigste; denn alle unter ihm liegenden Qualitäten müssen normal entwickelt sein, ehe die Bedingungen *seiner* normalen Qualität vorhanden sind. Die bedingteste Fähigkeit ist zugleich aber die gesteigertste, und die, auf die Erkenntnis seiner höheren, unüberbotenen Qualität begründete Freude an sich, verführt den Verstandesmenschen zu dem hochmütigen Wähnen, die Qualitäten, die ihm Grundlage sind, als Dienerinnen seiner Willkür verwenden zu dürfen. Diesen Hochmut besiegt aber die Allgewalt der sinnlichen Empfindung und des Herzensgefühles, sobald sie als allen Menschen gemeinsame, als Empfindungen und Gefühle der Gattung, dem Verstandesmenschen sich kundgeben. Die einzelne Empfindung, das einzelne Gefühl, wie sie in ihm als Individuum durch diese eine, besondere und persönliche Berührung mit diesem einen, besonderen und persönlichen Gegenstande, sich zeigen, vermag er zu gunsten einer von ihm begriffenen, reicheren Kombination mannigfacher Gegenstände zu unterdrücken und zu beherrschen; die reichste Kombination aller ihm erkennbaren Gegenstände führt ihm aber endlich *den Menschen als Gattung und in seinem Zusammenhange mit der ganzen Natur* vor, und vor diesem großen, allgewaltigen Gegenstande bricht

sich sein Hochmut. Er kann nur noch das Allgemeinsame, Wahre, Unbedingte wollen; sein eigenes Aufgehen nicht in der Liebe zu diesem oder jenem Gegenstande, sondern in der Liebe überhaupt: somit wird der Egoist Kommunist, der Eine Alle, der Mensch Gott, die Kunstart Kunst.

2.

Die drei reinmenschlichen Kunstarten in ihrem ursprünglichen Vereine.

Jene drei künstlerischen Hauptfähigkeiten des ganzen Menschen haben sich zum dreieinigen Ausdrucke menschlicher Kunst unmittelbar und von selbst ausgebildet, und zwar im ursprünglichen, urentstandenen Kunstwerke der Lyrik, sowie in dessen späterer bewußtvoller, höchster Vollendung, dem Drama.

Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst heißen die drei urgeborenen Schwestern, die wir sogleich da ihren Reigen schlingen sehen, wo die Bedingungen für die Erscheinung der Kunst überhaupt entstanden waren. Sie sind ihrem Wesen nach untrennbar ohne Auflösung des Reigens der Kunst; denn in diesem Reigen, der die Bewegung der Kunst selbst ist, sind die durch schönste Neigung und Liebe sinnlich und geistig so wundervoll fest und lebenbedingend in einander verschlungen, daß jede einzelne, aus dem Reigen losgelöst, leben- und bewegungslos nur ein künstlich angehauchtes, erborgtes Leben noch fortführen kann, nicht, wie im Dreiverein, selige Gesetze gebend, sondern zwangvolle Regeln für mechanische Bewegung empfangend.

Beim Anschauen dieses entzückenden Reigens der echtesten, adeligsten Musen des künstlerischen Menschen, gewahren wir jetzt die drei, eine mit der anderen liebevoll Arm in Arm bis an den Nacken verschlungen; dann bald diese bald jene einzelne, wie um den anderen ihre schöne Gestalt in voller Selbständigkeit zu zeigen, sich aus der Verschlingung lösend, nur noch mit der äußersten Handspitze die Hände der anderen berührend; jetzt die eine, vom Hinblick auf die Doppelgestalt ihrer festumschlungenen beiden Schwestern entzückt, dieser sich neigend; dann zwei, vom Reize der einen hingerissen, huldigungsvoll sie grüßend, — um endlich alle, fest umschlungen, Brust an Brust, Glied

an Glied, in brünstigem Liebeskusse zu einer einzigen, wonniglebendigen Gestalt zu verwachsen. — Das ist das Lieben und Leben, Freuen und Freien der Kunst, der Einen, immer sie selben und immer anderen, überreich sich scheidenden und überselig sich vereinigenden.

Dies ist die freie Kunst. Der süß und stark bewegende Drang in jenem Reigen der Schwestern, ist der Drang nach Freiheit; der Liebeskuß der Umschlungenen, die Wonne der gewonnenen Freiheit.

Der Einsame ist unfrei, weil beschränkt und abhängig in der Unliebe; der Gemeinsame frei, weil unbeschränkt und unabhängig durch die Liebe. —

In Allem, was da ist, ist das Mächtigste der Lebenstrieb; er ist die unwiderstehliche Kraft des Zusammenhanges der Bedingungen, die das, was da ist, erst hervorgerufen haben, — der Dinge oder Lebenskräfte also, die in dem, was durch sie ist, das sind, was sie in diesem Vereinigungspunkte sein können und sein wollen. Der Mensch befriedigt sein Lebensbedürfnis durch Nehmen von der Natur: dies ist kein Raub, sondern ein Empfangen, in sich Aufnehmen, Verzehren dessen, was, als Lebensbedingung des Menschen in ihn aufgenommen, verzehrt sein will; denn diese Lebensbedingungen, selbst Lebensbedürfnisse, heben sich ja nicht durch seine Geburt auf, — sie währen und nähren sich in ihm und durch ihn vielmehr so lange, als er lebt, und die Auflösung ihres Bundes ist eben erst — der Tod. Das Lebensbedürfnis des Lebensbedürfnisses des Menschen ist aber das Liebesbedürfnis. Wie die Bedingungen des natürlichen Menschenlebens in dem Liebesbunde untergeordneter Naturkräfte gegeben sind, die nach Verständnis, Erlösung, Aufgehen in dem Höheren, eben dem Menschen, verlangten, so findet der Mensch sein Verständnis, seine Erlösung und Befriedigung, gleichfalls nur in einem Höheren; dieses Höhere ist aber die menschliche Gattung, die Gemeinschaft der Menschen, denn es gibt für den Menschen nur ein Höheres als er selbst: die Menschen. Die Befriedigung seines Liebesbedürfnisse gewinnt aber der Mensch nur durch das Geben, und zwar durch das Sichselbstgeben an andere Menschen in höchster Steigerung an die Menschen überhaupt. Das Entsetzliche in dem absoluten Egoisten ist, daß er

auch in den (anderen) Menschen nur Naturbedingungen seiner Existenz erkennt, sie — wenn auch auf ganz besondere, barbarisch kultivierte Weise — verzehrt wie die Früchte und Tiere der Natur, also nicht geben, sondern nur nehmen will.

Wie aber der Mensch, so wird auch alles von ihm Ausgehende oder Abgeleitete nicht frei, außer durch die Liebe. Freiheit ist befriedigtes notwendiges Bedürfnis, höchste Freiheit befriedigtes höchstes Bedürfnis: das höchste menschliche Bedürfnis aber ist die Liebe.

Nichts Lebendiges kann aus der wahren unentstellten Natur des Menschen hervorgehen oder von ihr sich ableiten, was nicht auch der charakteristischen Wesenheit dieser Natur vollkommen entspräche: das charakteristischeste Merkmal dieser Wesenheit ist aber das Liebesbedürfnis.

Jede einzelne Fähigkeit des Menschen ist eine beschränkte; seine vereinigten, unter sich verständigten, gegenseitig sich helfenden, — also seine sich liebenden Fähigkeiten sind aber die sich genügende, unbeschränkte, allgemein menschliche Fähigkeit. So hat denn auch jede künstlerische Fähigkeit des Menschen ihre natürlichen Schranken, weil der Mensch nicht einen Sinn, sondern Sinne überhaupt hat; jede Fähigkeit leistet sich aber nur von einem gewissen Sinne her; an den Schranken dieses Sinnes hat daher auch diese Fähigkeit ihre Schranken. Die Grenzen der einzelnen Sinne sind aber auch ihre gegenseitigen Berührungspunkte, die Punkte, wo sie in einander fließen, sich verständigen: gerade so berühren, verständigen sich die von ihnen hergeleiteten Fähigkeiten. Ihre Schranken heben sich daher in der Verständigung auf; nur was sich liebt, kann sich aber verständigen, und lieben heißt: den anderen anerkennen, zugleich also sich selbst erkennen; Erkenntnis durch die Liebe ist Freiheit, die Freiheit der menschlichen Fähigkeiten — Allfähigkeit.

Nur die Kunst, die dieser Allfähigkeit des Menschen entspricht ist somit frei, nicht die Kunstart, die nur von einer einzelnen menschlichen Fähigkeit herrührt. Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst sind vereinzelt jede beschränkt; in der Berührung ihrer Schranken fühlt jede sich unfrei, sobald sie an ihrem Grenzpunkte nicht der anderen entsprechenden Kunstart in unbedingt anerkennender Liebe die Hand reicht. Schon das Erfassen dieser Hand hebt sie über die Schranke hinweg; die vollständige Um-

schlingung, das vollständige Aufgehen in der Schwester, d. h. das vollständige Aufgehen ihrer selbst jenseits der gestellten Schranke, läßt aber die Schranke ebenfalls vollständig fallen; und sind alle Schranken in dieser Weise gefallen, so sind weder die Kunstarten, noch aber auch eben diese Schranken mehr vorhanden, sondern nur die Kunst, die gemeinsame, unbeschränkte Kunst selbst.

Eine unselig falschverstandene Freiheit ist nun aber die des in der Vereinzelung, in der Einsamkeit frei sein Wollenden. Der Trieb, sich aus der Gemeinsamkeit zu lösen, für sich, ganz im Besonderen frei, selbständig sein zu wollen, kann nur zum geraden Gegensatze dieses willkürlich Erstrebten führen: zur vollkommensten Unselbständigkeit. — Selbständig ist nichts in der Natur, als das, was die Bedingungen seines Selbststehens nicht nur in sich, sondern auch außer sich hat: die inneren Bedingungen sind eben erst vermöge der äußeren vorhanden. Was sich unterscheiden soll, muß notwendig das haben, wovon es sich zu unterscheiden hat. Wer ganz er selbst sein will, muß erst erkennen, was er ist; dies erkennt er aber erst im Unterschiede von dem, was er nicht ist: wollte er das von ihm sich Unterscheidende von sich abtrennen, so wäre er selbst eben ja nichts Unterschiedenes, somit sich selbst Erkennbares mehr. Um ganz das sein zu wollen, was er für sich ist, muß der Einzelne ganz und gar das nicht zu sein brauchen, was er nicht ist; ganz was er nicht ist, ist ja aber das von ihm Unterschiedene, und nur in der vollsten Gemeinsamkeit mit dem von ihm Unterschiedenen, im vollsten Aufgehen in der von ihm unterschiedenen Gemeinsamkeit kann er eben erst vollkommen das sein, was er ist, sein soll, und vernünftigerweise nur sein will. Nur im Kommunismus findet sich der Egoismus vollständig befriedigt.

Der Egoismus, der so unermeßlichen Jammer in die Welt und so beklagenswerte Verstümmelung und Unwahrheit in die Kunst gebracht hat, ist allerdings anderer Art, als der natürliche, vernünftige, der in der Allgemeinsamkeit sich vollständig befriedigt. Er wehrt voll frommer Entrüstung die Bezeichnung des Egoismus von sich ab, nennt sich Bruder- und Christen- — Kunst- und Künstlerliebe; stiftet Gott und der Kunst Tempel; errichtet Spitäler, um das kranke Alter jung und gesund, — Schulen, um die gesunde Jugend alt und krank

zu machen; gründet Fakultäten, Rechtsbehörden, Verfassungen und Staaten und was alles noch, — nur, um zu beweisen, daß er nicht Egoismus sei: und dies ist gerade der allerunerlösbarste und deshalb einzig verderblichste für sich und die Allgemeinheit. Dies ist die Vereinzelung der Einzelnen, in der alles vereinzelte Nichtige Etwas, das ganze Allgemeine aber Nichts sein soll; in der sich jeder brüstet, ganz für sich etwas Besonderes, Originelles zu sein, während das Ganze in Wahrheit dann nichts Besonderes und ewig nur Nachgemachtes ist. Dies ist die Selbständigkeit des Individuums, bei welcher jeder Einzelne, um durchaus „mit Gottes Hilfe frei" zu sein, auf Kosten des Anderen lebt, das zu sein vorgibt, was Andere *sind*, kurz, die *umgekehrte* Lehre Jesus': „*Nehmen* ist seliger, denn Geben" — befolgt.

Dies ist der wahre Egoismus, in welchem jede *einzelne Kunstart* sich als allgemeine Kunst gebärden möchte, während sie in Wahrheit dadurch ihre wirkliche Eigentümlichkeit nur noch verliert. Prüfen wir näher, was unter solchen Bedingungen aus jenen drei holdseligen hellenischen Schwestern geworden ist! —

3.

Tanzkunst.

Die realste aller Kunstarten ist die Tanzkunst. Ihr künstlerischer Stoff ist der wirkliche leibliche Mensch, und zwar nicht ein Teil desselben, sondern der ganze, von der Fußsohle bis zum Scheitel, wie er dem Auge sich darstellt. Sie schließt daher in sich die Bedingungen für die Kundgebung aller übrigen Kunstarten ein: der singende und sprechende Mensch muß notwendig leiblicher Mensch sein; durch seine äußere Gestalt, durch das Gebahren seiner Glieder gelangt der innere, singende und sprechende Mensch zur Anschauung; Ton- und Dichtkunst werden in der Tanzkunst (Mimik) dem vollkommenen kunstempfänglichen Menschen, dem nicht nur hörenden, sondern auch sehenden, erst verständlich.

Frei wird das Kunstwerk erst, indem es sich unmittelbar den entsprechenden Sinnen kundgibt, wenn in seiner Mitteilung an diese Sinne der Künstler des sicheren Verständnisses

des von ihm Mitgeteilten sich bewußt wird. Der höchste, mitteilungswerteste Gegenstand der Kunst ist der Mensch; zu vollkommen bewußter eigener Beruhigung teilt sich der Mensch endlich nur durch seine leibliche Gestalt dem ihr entsprechenden Sinne, dem Auge, mit. Ohne Mitteilung an das Auge bleibt alle Kunst unbefriedigend, daher selbst unbefriedigt, unfrei: sie bleibt, bei höchster Vollendung ihres Ausdruckes für das Ohr oder gar nur für das kombinierende, mittelbar ersetzende Denkvermögen, bis zu ihrer verständigungsvollen Mitteilung auch an das Auge, nur eine *wollende*, noch nicht aber vollkommen *könnende*; können muß aber die Kunst, und vom *Können* hat sehr entsprechend in unserer Sprache die *Kunst* auch ihren Namen. —

Sinnliches Schmerz- und Wohlempfinden gibt der Leibesmensch unmittelbar an und mit den Gliedern seines Leibes kund, welche Schmerz oder Lust empfinden; Schmerz- oder Wohlempfinden des ganzen Leibes drückt er durch beziehungsvolle, zu einem Zusammenhange sich ergänzende Bewegung aller oder der ausdrucksfähigsten Glieder aus; aus der Beziehung zu einander selbst, dann aus dem Wechsel der sich-ergänzenden, deutenden Bewegungen, endlich aus der mannigfachen Veränderung dieser Bewegungen — wie sie von dem Wechsel der von weicher Ruhe bis leidenschaftlichem Ungestüm bald allmählich bald heftig schnell fortschreitenden Empfindungen bedingt werden, — entstehen die Gesetze unendlich wechselnder Bewegung selbst, nach denen der künstlerisch sich darstellende Mensch sich kundgibt. Der von rohester Leidenschaftlichkeit beherrschte Wilde kennt in seinem Tanze fast keinen anderen Wechsel, als den gleichförmigsten Ungestümes und gleichförmigster, apathischer Ruhe. Im Reichtume und in der Mannigfaltigkeit der Übergänge spricht sich der edlere gebildete Mensch aus; je reicher und mannigfaltiger diese Übergänge, desto ruhiger und gesicherter die Anordnung ihres beziehungsvollen Wechsels: das Gesetz dieser Ordnung ist aber der *Rhythmus*.

Der Rhythmus ist keineswegs eine willkürliche Annahme, nach welcher der künstlerische Mensch seine Leibesglieder etwa bewegen *soll*, sondern er ist die dem künstlerischen Menschen bewußt gewordene Seele der notwendigen Bewegungen selbst, durch welche dieser seine Empfindungen unwillkürlich mitzutei-

len strebt. Ist die Bewegung mit der Gebärde selbst der gefühlvolle Ton der Empfindung, so ist der Rhythmus ihre verständigungsfähige Sprache. Je schneller der Wechsel der Empfindung, desto leidenschaftlich befangener, desto unklarer ist sich der Mensch selbst, und desto unfähiger ist er daher auch, seine Empfindung verständlich mitzuteilen; je ruhiger der Wechsel, desto anschaulicher wird dagegen die Empfindung. Ruhe ist Verweilen; Verweilen der Bewegung ist aber Wiederholen der Bewegung: was sich wiederholt, läßt sich zählen, und das Gesetz dieser Zählung ist der Rhythmus.

Durch den Rhythmus wird der Tanz erst zur Kunst. Er ist das Maß der Bewegungen, durch welche die Empfindung sich veranschaulicht, — das Maß, durch welches sie erst zur Verständnis ermöglichenden Anschauung gelangt. Als selbstgegebenes Gesetz der Bewegung ist aber sein Stoff, durch den er äußerlich erkennbar und maßgebend wird, notwendig aus einem anderen, als dem der Leibesbewegung, entnommen; nur durch ein von mir Unterschiedenes kann ich mich selbst erkennen; das von der Leibesbewegung Unterschiedene ist aber das, was sich einem von dem Sinne, dem die Leibesbewegung sich kundgibt, unterschiedenen Sinne mitteilt; und dieser ist das Ohr. Der Rhythmus, wie er aus der Notwendigkeit der nach Verständlichung strebenden Leibesbewegung hervorgegangen, teilt sich als äußerlich dargestellte, maßgebende Notwendigkeit, als Gesetz, dem Tanzenden zunächst durch den nur dem Ohre wahrnehmbaren Schall mit, — gerade wie in der Musik das abstrahierte Maß des Rhythmus, der Takt, durch eine wiederum dem Auge erkenntliche Bewegung mitgeteilt wird; die, in der Notwendigkeit der Bewegung selbst bedingte, gleichmäßige Wiederholung stellt sich dem Tanzenden als auffordernde, bedingende Leitung seiner Bewegungen in der gleichmäßigen Wiederholung des Schalles dar, wie er am einfachsten zunächst durch Zusammenschlagen der Hände, dann hölzerner, metallener oder sonstiger schallgebender Gegenstände erzeugt wird.

Dem Tänzer, der sich die Anordnung seiner Bewegungen durch ein äußerlich wahrnehmbares Gesetz darstellt, genügt jedoch die bloße Bestimmung des Zeitabschnittes, in der sich die Bewegung wiederholt, nicht vollständig; wie die Bewegung nach dem schnellen Wechsel von Zeitabschnitt zu Zeitabschnitt selbst

dauernd anhält und zu einer verweilenden Darstellung wird, so will er auch den nur plötzlich und mit sofortigem Verschwinden sich kundgebenden Schall zu dauerndem Verweilen, zur Ausdehnung ist der Zeit genötigt wissen; er will endlich die Empfindung, welche seine Bewegungen beseelt, im Verweilen des Schalles ebenfalls ausgedrückt haben, denn nur so wird das selbstgegebene Maß des Rhythmus ein dem Tanze vollkommen entsprechendes, indem es nicht nur eine Bedingung seines Wesens, sondern nach Möglichkeit alle seine Bedingungen umfaßt: das Maß soll also das in einer anderen, verwandten Kunstart vergegenständlichte Wesen des Tanzes selbst sein.

Diese andere Kunstart, in welcher die Tanzkunst notwendig sich zu erkennen, wiederzufinden, aufzugehen sich sehnt, ist die Tonkunst, die das markige Gerüst ihres Knochenbaues im Rhythmus eben aus der Tanzkunst empfängt.

Der Rhythmus ist das natürliche, unzerreißbare Band der Tanzkunst und Tonkunst; ohne ihn keine Tanzkunst und keine Tonkunst. Ist der Rhythmus als bewegungbindendes, einheitgebendes Gesetz, der Geist der Tanzkunst — nämlich die Abstraktion der leiblichen Bewegung —, so ist er, als sich bewegende, fortschreitende Kraft dagegen das Gebein der Tonkunst. Je mehr dieses Gebein sich mit dem Fleische des Tones umhüllt, desto unkenntlicher verliert sich das Gesetz der Tanzkunst in das besondere Wesen der Tonkunst; um so mehr erhebt die Tanzkunst sich aber auch zur Fähigkeit des Ausdruckes tieferer Herzensfülle, mit welchem sie einzig dem Wesen des Tones zu entsprechen vermag. Das lebendigste Fleisch des Tones ist jedoch die menschliche Stimme, das Wort aber gleichsam wieder der knochige, muskulöse Rhythmus der menschlichen Stimme. In der Entschiedenheit und Bestimmtheit des Wortes findet die bewegungtreibende Empfindung, wie sie aus der Tanzkunst sich in die Tonkunst ergoß, aber endlich den unfehlbaren, sicheren Ausdruck, durch welchen sie sich als Gegenstand zu erfassen und klar auszusprechen vermag. Somit gewinnt sie durch den zur Sprache gewordenen Ton, in der zur Dichtkunst gewordenen Tonkunst ihre höchste Befriedigung zugleich mit ihrer befriedigendsten Erhöhung, indem sie von der Tanzkunst zur Mimik, von der breitesten Darstellung allgemein leiblicher Empfindungen zum dichtesten, feinsten Ausdrucke bestimmter

geistiger Affekte des Gefühles und der Willenskraft sich aufschwingt. —

Durch dieses aufrichtigste, gegenseitige Durchdringen, Erzeugen und Ergänzen aus sich selbst und durch einander der einzelnen Künste — wie es in bezug auf Ton- und Dichtkunst hier vorläufig nur angedeutet wurde, — wird das einige **Kunstwerk der Lyrik** geboren: in ihm ist jede, was sie ihrer Natur nach sein kann; was sie nicht mehr zu sein vermag, entlehnt sie nicht egoistisch von der andern, sondern die andere ist es selbst für sie. Im **Drama**, der vollendetsten Gestaltung der Lyrik, entfaltet jede der einzelnen Künste aber ihre höchste Fähigkeit, und namentlich auch die Tanzkunst. Im Drama ist sich der Mensch nach seiner vollsten Würde künstlerischer Stoff und Gegenstand zugleich: hat die Tanzkunst in ihm die ausdrucksvolle Einzel- oder Gesamtbewegung der von den Einzelnen oder von den Gesamten kundzugebenden Empfindungen unmittelbar darzustellen, und ist das aus ihr erzeugte Gesetz des Rhythmus das Verständigung leitende Maß alles in ihm Dargestellten überhaupt, — so veredelt sie sich im Drama zugleich zu ihrem geistigsten Ausdrucksvermögen, dem der **Mimik**. Als mimische Kunst wird sie zum unmittelbaren, allergreifenden Ausdrucke des inneren Menschen, und nicht mehr der rohsinnliche Rhythmus des Schalles, sondern der geistig sinnliche der Sprache stellt sich ihr als, seinem ursprünglichsten Wesen nach dennoch selbstgegebenes, Gesetz dar. Was die Sprache zu verständlichen strebt, alle die Empfindungen und Gefühle, Anschauungen und Gedanken, wie sie von weichster Milde bis zur unbeugbarsten Energie sich steigern und endlich als unmittelbarer Wille sich kundgeben, — all dies wird unbedingt verständliche, glaubhafte Wahrheit nur durch die Mimik, ja die Sprache selbst wird als sinnlicher Ausdruck nicht anders wahr und überzeugend, als durch unmittelbares Zusammenwirken mit der Mimik. Von dieser seinen Höhe breitet im Drama die Tanzkunst sich wieder abwärts bis zu ihrer ursprünglichsten Eigentümlichkeit aus, bis dahin, wo die Sprache nur noch schildert und deutet, wo die Tonkunst nur als beseelter Rhythmus der Schwester noch huldigt, wo dagegen durch die Schönheit des Leibes und seiner Bewegung einzig der nötig gewordene unmittelbare Ausdruck einer allbeherrschenden, allerfreuenden Empfindung gegeben zu werden vermag.

So erreicht im Drama die Tanzkunst ihre höchste Höhe und ihre vollste Fülle, entzückend wo sie anordnet, ergreifend wo sie sich unterordnet; immer und überall sie selbst, weil immer unwillkürlich und deshalb notwendig, unentbehrlich: nur da, wo eine Kunstart notwendig, unentbehrlich ist, ist sie zugleich ganz das, was sie ist, sein kann und sein soll. — —

Wie beim Turmbau zu Babel die Völker, als ihre Sprachen sich verwirrten und ihre Verständigung unmöglich wurde, sich schieden, um jedes seinen besonderen Weg zu gehen: so schieden die Kunstarten, als alles Nationalgemeinsame in tausend egoistische Besonderheiten sich zersplitterte, sich aus dem stolzen, bis in den Himmel ragenden Bau des Dramas, in welchem sie ihr gemeinsam beseelendes Verständnis verloren hatten.

Beachten wir für jetzt, welches Schicksal die Tanzkunst erlebte, als sie den Reigen der Schwestern verließ, um auf gut Glück allein sich in die Welt zu verlieren. —

Gab die Tanzkunst es auf, der griesgrämig-tendenziös eurypideisch schulmeisternden Dichtkunst länger zur Verständigung die Hand zu reichen, die diese übellaunisch hochmütig von sich wies, um sie nur, zu einer Zweckleistung demütig dargeboten, wieder zu erfassen; — schied sie sich von der philosophischen Schwester, die in trübsinniger Frivolität ihre jugendlichen Reize nur noch zu beneiden, nicht mehr zu lieben vermochte, — so konnte sie die Hilfe der ihr nächsten, der Tonkunst, doch nie vollständig entbehren. Durch ein unauflösbares Band war sie an sie gebunden, die Tonkunst hatte den Schlüssel zu ihrer Seele in ihren Händen. Wie nach dem Tode des Vaters, in dessen Liebe sie alle sich vereinigten und all ihr Lebensgut als ein gemeinsames wußten, die Erben eigensüchtig abwägen, was ihnen zum besonderen Eigen gehöre, — so erwog aber auch die Tanzkunst, daß jener Schlüssel von ihr geschmiedet sei, und forderte ihn, als Bedingung ihres abgesonderten Lebens, für sich allein zurück. Gern entsagte sie dem gefühlvollen Tone der Stimme ihrer Schwester; durch diese Stimme, deren Mark das Wort der Dichtkunst war, hätte sie sich ja unerlösbar an diese hochmütige Leiterin gefesselt fühlen müssen! Aber jenes Werkzeug, aus Holz oder Metall, das musikalische Instrument, das ihre Schwester — im liebevollen Drange, auch den toten

Stoffen der Natur ihren seelenvollen Atem einzuhauchen — zur Unterstützung und Steigerung ihrer Stimme sich gebildet hatte, — dies Werkzeug, das ja genügend die Fähigkeit besaß, ihr das notwendige leitende Maß des Taktes und des Rhythmus, sogar mit Nachahmung des Stimmentonreizes der Schwester darzustellen, — das musikalische Instrument nahm sie mit sich, ließ unbekümmert die Schwester Tonkunst im Glauben an das Wort durch den uferlosen Strom christlicher Harmonie dahin schwimmen, und warf mit leichtfertigem Selbstvertrauen sich in die luxusbedürftigen Räume der Welt.

Wir kennen diese hochaufgeschürzte Gestalt: wer ist ihr nicht begegnet? Überall wo plumpes modernes Behagen zum Verlangen nach Unterhaltung sich anläßt, stellt sie sich mit höchster Gefälligkeit ein, und leistet fürs Geld, was man nur will. Ihre höchste Fähigkeit, mit der sie nichts mehr anzufangen wußte, die Fähigkeit, durch ihre Gebärden, ihre Mienen, den Gedanken der Dichtkunst in seinem Verlangen nach wirklicher Menschwerdung zu erlösen, hat sie in stupider Gedankenlosigkeit — sie weiß nicht an wen? — verloren oder verschenkt. Sie hat mit allen Zügen ihres Gesichtes, wie mit allen Gebärden ihrer Glieder, nur noch unbegrenzte Gefälligkeit auszudrücken. Ihre einzige Sorge ist, so erscheinen zu können, als ob sie irgend etwas abzuschlagen vermöchte, und dieser Sorge entledigt sie sich in dem einzigen mimischen Ausdrucke, dessen sie noch fähig ist, in dem unerschütterlichsten Lächeln unbedingtester Bereitwilligkeit zu allem und jedem. Bei diesem unveränderlich feststehenden Ausdrucke ihrer Gesichtszüge entspricht sie dem Verlangen nach Abwechslung und Bewegung nur noch durch die Beine; alle Kunstfähigkeit ist ihr vom Scheitel herab durch den Leib in die Füße gefahren. Kopf, Nacken, Leib und Schenkel sind nur noch zum unvermittelten Einladen durch sich selbst da, wogegen die Füße allein übernommen haben darzustellen, was sie zu leisten vermöge, wobei Hände und Arme, des nötigen Gleichgewichtes wegen, sie schwesterlich unterstützen. Was im Privatleben, — wenn unsre moderne Staatsbürgerschaft, dem Herkommen und einer gesellschaftlich zeitvertreibenden Gewohnheit gemäß, sich auf sogenannten Bällen zum Tanze anläßt, — man sich mit zivilisiert hölzerner Ausdruckslosigkeit schüchtern anzudeuten erlaubt, das ist jener grundgütigen Tänzerin gestattet, auf öffent-

licher Bühne mit unumwundenster Aufrichtigkeit auszusprechen; denn — ihr Gebaren ist ja nur Kunst, nicht Wahrheit, und wie sie einmal außer dem Gesetze erklärt ist, steht sie nun über dem Gesetze: wir können uns durch sie reizen lassen, ohne ja deshalb im gesitteten Leben ihren Reizungen zu folgen, — wie im Gegensatze hierzu auch die Religion Reizungen zu Güte und Tugend darbietet, denen im gewöhnlichen Leben uns hinzugeben wir dennoch durchaus nicht genötigt sind. Die Kunst ist frei, — und die Tanzkunst zieht aus dieser Freiheit ihren Vorteil; und daran tut sie recht, wozu wäre sonst die Freiheit da? —

Wie mochte diese edle Kunst so tief fallen, daß sie in unserm öffentlichen Kunstleben nur noch als Spitze aller in sich vereinigten Buhlerkünste sich Geltung zu verschaffen, ihr Leben zu fristen vermag? Daß sie in den unehrenhaftesten Fesseln niedrigster Abhängigkeit unrettbar sich gefangen geben muß? — Weil alles aus seinem Zusammenhange Gerissene, Einzelne-Egoistische, in Wahrheit unfrei, d. h. abhängig von einem ihm Fremdartigen werden muß. Der bloße leibliche Sinnenmensch, der bloße Gefühls-, der bloße Verstandesmensch, sind zu jeder Selbständigkeit als wirklicher Mensch unfähig; die Ausschließlichkeit ihres Wesens läßt dieses zum ausschreitenden Unmaß führen, denn das gedeihliche Maß gibt sich — und zwar von selbst — nur in der Gemeinsamkeit des Gleichartigen und doch Unterschiedenen; das Unmaß aber ist die absolute Unfreiheit eines Wesens, und diese Unfreiheit stellt sich notwendig als äußere Abhängigkeit dar. —

Die Tanzkunst gab in ihrer Trennung von der wahren Musik und namentlich auch von der Dichtkunst, nicht nur ihre höchste Fähigkeit auf, sondern sie verlor auch von ihrer Eigentümlichkeit. Eigentümlich ist nur das, was aus sich selbst zu erzeugen vermag: die Tanzkunst war eine vollkommen eigentümliche, so lange sie aus ihrem innersten Wesen und Bedürfnisse die Gesetze zu erzeugen vermochte, nach denen sie zur verständigungsfähigen Erscheinung kam. Heutzutage ist nur noch der Volks-, der Nationaltanz eigentümlich, denn auf unnachahmliche Weise gibt er aus sich, wie er in die Erscheinung tritt, sein besonderes Wesen in Gebärde, Rhythmus und Takt kund, deren Gesetz er unwillkürlich selbst schuf, und die

als Gesetze erst erkennbar, mitteilbar werden, wenn sie aus dem Volkskunstwerke, als sein abstrahiertes Wesen, wirklich hervorgegangen sind. Weitere Entwicklung des Volkstanzes zur reicheren, allfähigen Kunst ist nur in Verbindung mit der, durch ihn nicht mehr beherrschten, sondern wiederum frei gebarenden Tonkunst und der Dichtkunst möglich, weil in der verwandten Fähigkeit, und unter den Anregungen dieser Künste, sie ihre eigentümliche Fähigkeit allein im vollsten Maße entfalten und erweitern kann. Das Kunstwerk der griechischen Lyrik zeigt uns, wie die, der Tanzkunst eigentümlichen Gesetze des Rhythmus, in der Tonkunst und namentlich in der Dichtkunst, durch die Eigentümlichkeit gerade dieser Künste, wieder unendlich mannigfaltig und charakteristisch weiter entwickelt und bereichert, der Tanzkunst unerschöpflich neue Anregung zum Auffinden neuer, ihr wiederum eigentümlicher Bewegungen gaben, und wie so in lebensfreudiger, überreicher Wechselwirkung die Eigentümlichkeit einer jeden Kunstart zu ihrer vollendetsten Fülle sich erheben konnte. Dem modernen Volkstanze durften die Früchte solcher Wechselwirkung nicht zu gut kommen: wie alle Volkskunst der modernen Nationen durch die Einwirkung des Christentumes und der christlich-staatlichen Zivilisation in ihrem Keime zurückgedrängt wurde, hat auch er, als einsame Pflanzenart, nie zu reicher mannigfaltiger Entwicklung gedeihen können. Dennoch sind die einzigen eigentümlichen Erscheinungen im Gebiete des Tanzes, die unsrer heutigen Welt bekannt werden, nur die Produkte des Volkes, wie sie dem Charakter bald dieser oder jener Nationalität entkeimten oder selbst noch entkeimen. Alle unsre zivilisierte eigentliche Tanzkunst ist nur eine Kompilation dieser Volkstänze: die Volksweise jeder Nationalität wird von ihr aufgenommen, verwendet, entstellt, — aber nicht weiter entwickelt, weil sie — als Kunst — immer nur von fremder Nahrung sich erhält. Ihr Verfahren ist daher immer nur ein absichtsvolles, künstliches Nachahmen, Zusammensetzen, ein Ineinanderschieben, keineswegs aber Zeugen und Neugestalten; ihr Wesen ist das der Mode, die aus bloßem Verlangen nach Abwechslung heute dieser, morgen jener Weise den Vorzug gibt. Sie muß sich daher willkürliche Systeme machen, ihre Absicht in Regeln bringen, in unnötigen Voraussetzungen und Annahmen sich kundgeben, um von ihren Jüngern begriffen und ausgeführt

werden zu können. Die Systeme und Regeln vereinsamen sie aber als Kunst vollends ganz, und verwehren ihr jede gesunde Verbindung zur gemeinschaftlichen Wirksamkeit mit einer andern Kunstart. Die nur durch Gesetze und willkürliche Normen am künstlichen Leben erhaltene Unnatur ist durchaus egoistisch, und wie sie aus sich selbst zeugungsunfähig ist, wird ihr auch jede Begattung unmöglich.

Diese Kunst hat daher kein Liebesbedürfnis; sie kann nur nehmen, nicht aber geben; sie zieht allen fremden Lebensstoff in sich hinein, zersetzt und verzehrt ihn, löst ihn in ihr eigenes unfruchtbares Wesen auf, vermag aber nicht mit einem außer ihr begründeten Lebenselemente sich zu vermischen, weil sie selbst sich nicht zu geben vermag.

So läßt sich unsre moderne Tanzkunst in der Pantomime auch zu der Absicht des Dramas an; sie will, wie jede vereinsamte egoistische Kunstart, für sich alles sein, alles können und alles allein vermögen; sie will Menschen, menschliche Vorfälle, Zustände, Konflikte, Charaktere und Beweggründe darstellen, ohne von der Fähigkeit, durch welche der Mensch erst fertig ist, der Sprache, Gebrauch zu machen; sie will dichten, ohne der Dichtkunst sich zuzugesellen. Was gebiert sie nun in dieser spröden Unvermischtheit und „Unabhängigkeit"? Das allerabhängigste, krüppelhaft verstümmeltste Geschöpf: Menschen, die nicht reden können, und nicht etwa, weil ihnen durch ein Unglück die Gabe der Sprache versagt wäre, sondern die aus Eigensinn nicht sprechen wollen; Darsteller, die uns jeden Augenblick aus einer unseligen Verzauberung erlöst dünken, sobald sie es einmal über sich gewännen, dem peinlichen Stammeln der Gebärde durch ein gesund gesprochenes Wort ein Ende zu machen, denen aber die Regeln und Vorschriften der pantomimischen Tanzkunst verbieten, durch einen natürlichen Sprachlaut ihr unbeflecktes Tanzselbständigkeitsgefühl zu entweihen.

So jammervoll abhängig ist aber dieses stumme absolute Schauspiel, daß es im glücklichen Falle nur mit dramatischen Stoffen sich abzugeben getraut, die zu der menschlichen Vernunft in gar keine Beziehung zu treten brauchen, — aber selbst in den günstigsten Fällen dieser Art sich zu dem schmählichen Auskunftsmittel genötigt sieht, seine eigentliche Absicht dem Zuschauer durch ein erklärendes Programm mitzuteilen!

Und hierbei gibt sich unleugbar noch das edelste Bestreben der Tanzkunst kund; sie will doch wenigstens Etwas sein, sie schwingt sich doch zu der Sehnsucht nach dem höchsten Kunstwerke, dem Drama, auf; sie sucht sich dem widerlich lüsternen Blicke der Frivolität zu entziehen, indem sie nach einem künstlerischen Schleier greift, der ihre schmachvolle Blöße decken soll. Aber in welche unwürdigste Abhängigkeit muß sie gerade bei der Kundgebung dieses Strebens sich werfen! Mit welch' jämmerlicher Entstellung muß sie das eitle Verlangen nach unnatürlicher Selbständigkeit büßen. Sie, ohne deren höchste, eigentümlichste Mitwirkung das höchste, edelste Kunstwerk nicht zur Erscheinung gelangen kann, muß — aus dem Vereine ihrer Schwestern geschieden — von Prostitution zur Lächerlichkeit, von Lächerlichkeit zur Prostitution sich flüchten! —

O herrliche Tanzkunst! O schmähliche Tanzkunst! —

Tonkunst.

Das Meer trennt und verbindet die Länder; so trennt und verbindet die Tonkunst die zwei äußersten Gegensätze menschlicher Kunst, die Tanz- und Dichtkunst.

Sie ist das Herz des Menschen; das Blut, das von ihm aus seinen Umlauf nimmt, gibt dem nach außen gewandten Fleische seine warme, lebenvolle Farbe, — die nach innen strebenden Nerven des Gehirnes nährt es aber mit wellender Schwungkraft. Ohne die Tätigkeit des Herzens bliebe die Tätigkeit der Gehirnes nur ein mechanisches Kunststück; die Tätigkeit der äußeren Leibesglieder ein ebenso mechanisches, gefühlloses Gebaren. Durch das Herz fühlt der Verstand sich dem ganzen Leibe verwandt, schwingt der bloße Sinnenmensch sich zur Verstandestätigkeit empor.

Das Organ des Herzens aber ist der Ton; seine künstlerisch bewußte Sprache, die Tonkunst. Sie ist die volle, wallende Herzensliebe, die das sinnliche Lustempfinden adelt, und den unsinnlichen Gedanken vermenschlicht. Durch die Tonkunst verstehen sich Tanz- und Dichtkunst: in ihr berühren sich mit liebevollem Durchdringen die Gesetze, nach denen beide ihrer

Natur gemäß sich kundgeben; in ihr wird das Wollen beider zum Unwillkürlichen, das Maß der Dichtkunst, wie der Takt der Tanzkunst, zum notwendigen Rhythmus des Herzensschlages.

Empfängt sie die Bedingungen, unter denen sie sich kundgibt, von ihren Schwestern, so gibt sie ihnen sie in unendlicher Verschönerung als Bedingung ihrer eigenen Kundgebungen zurück; führt die Tanzkunst ihr eigenes Bewegungsgesetz der Tonkunst zu, so weist diese ihr es als seelenvoll sinnlich verkörperten Rhythmus zum Maße veredelter, verständlicher Bewegung wieder an; erhält sie von der Dichtkunst die sinnvolle Reihe scharfgeschnittener, durch Bedeutung und Maß verständnisvoll vereinter Wörter als gedankenreich sinnlichen Körper zur Festigung ihres unendlich flüssigen Tonelementes, so führt sie ihr diese gesetzvolle Reihe mittelbar vorstellender, zu Bildern, noch nicht aber zu unmittelbarem, notwendig wahrem Ausdruck verdichteter, gedankenhaft-sehnsüchtiger Sprachlaute, als gefühlsunmittelbare, unfehlbar rechtfertigende und erlösende Melodie wieder zu.

In tonbeseeltem Rhythmus und Melodie gewinnen Tanzkunst und Dichtkunst ihr eigenes Wesen, sinnlich vergegenständlicht, und unendlich verschönert und befähigt, wieder zurück, erkennen und lieben sich selbst. Rhythmus und Melodie sind aber die Arme der Tonkunst, mit denen diese ihre Schwestern zu liebevollem Verwachsen umschlingt; sie sind die Ufer, durch die sie, das Meer, zwei Kontinente verbindet. Tritt dieses Meer von den Ufern zurück, und breitet sich die Wüste des Abgrundes zwischen ihm und den Ufern aus, so wird kein segelfrohes Schiff mehr von dem einen zum andern Kontinente tragen; auf immer bleiben sie getrennt, — bis etwa mechanische Erfindungen, vielleicht Eisenbahnen, die Wüste fahrbar zu machen vermögen: dann setzt man wohl auch mit Dampfschiffen vollends über das Meer; die Atemkraft des allbelebenden Windhauches ersetzt der Qualm der Maschine: weht der Wind naturgemäß nach Osten, was kümmert's? — die Maschine klappert nach Westen, wohin man gerade will; der Tanzmacher holt sich so, über den dampfbezwungenen Meeresrücken der Musik, vom Dichtungskontinente her das Programm zu einer neuen Pantomime, der Bühnenstückverfertiger vom Tanzkontinente so viel Beinschwungstoff, als ihn gerade zum Lockermachen einer

verstockten Situation nötig dünkt. — Sehen wir, was aus der Schwester Tonkunst ward, seit dem Tode des allliebenden Vaters Drama! —

Noch dürfen wir das Bild des Meeres für das Wesen der Tonkunst nicht aufgeben. Sind Rhythmus und Melodie die Ufer, an denen die Tonkunst die beiden Kontinente der ihr urverwandten Künste erfaßt und befruchtend berührt, so ist der Ton selbst ihr flüssiges ureigenes Element, die unermeßliche Ausdehnung dieser Flüssigkeit aber das Meer der Harmonie. Das Auge erkennt nur die Oberfläche dieses Meeres: nur die Tiefe des Herzens erfaßt seine Tiefe. Aus seinem nächtlichen Grunde herauf dehnt es sich zum sonnighellen Meeresspiegel aus: von dem einen Ufer kreisen auf ihm die weiter und weiter gezogenen Ringe des Rhythmus; aus den schattigen Tälern des andern Ufers erhebt sich der sehnsuchsvolle Lufthauch, der diese ruhige Fläche zu den anmutig steigenden und sinkenden Wellen der Melodie aufregt.

In dieses Meer taucht sich der Mensch, um erfrischt und schön dem Tageslichte sich wiederzugeben; sein Herz fühlt sich wunderbar erweitert, wenn er in diese, aller undenkbarsten Möglichkeiten fähige Tiefe hinabblickt, deren Grund sein Auge nie ermessen soll, deren Unergründlichkeit ihn daher mit Staunen und der Ahnung des Unendlichen erfüllt. Es ist die Tiefe und Unendlichkeit der Natur selbst, die dem forschenden Menschenauge den unermeßlichen Grund ihres ewigen Keimens, Zeugens und Sehnens verhüllt, eben, weil das Auge nur das zur Erscheinung Gekommene, das Entkeimte, Gezeugte und Ersehnte erfassen kann. Diese Natur ist aber wiederum keine andre, als die Natur des menschlichen Herzens selbst, das die Gefühle des Liebens und Sehnens nach ihrem unendlichen Wesen in sich schließt, das die Liebe und das Sehnen selbst ist, und — wie es in seiner Unersättlichkeit sich selbst nur will — sich selbst auch nur erfaßt und begreift.

Regt dieses Meer aus seiner eigenen Tiefe sich selbst auf, gebiert es den Grund seiner Bewegung aus dem Urgrund seines eigenen Elementes, so ist auch seine Bewegung eine endlose, nie beruhigte, ewig ungestillt zu sich selbst zurückkehrende, ewig wiederverlangend von neuem sich erregende. Entbrennt die ungeheure Fülle dieses Sehnens aber an einem außerhalb ihm

liegenden Gegenstande; tritt aus der sicheren, festbestimmten Erscheinungswelt dieser maßgebende Gegenstand zu ihm; zündet der sonnenumstrahlte, schlank und rüstig sich bewegende Mensch durch den Blitz seines glänzenden Auges die Flamme dieses Sehnens, — erregt er mit seinem schwellenden Atem die elastische Masse des Meerkristalles, — möge die Glut noch so hoch lodern, möge der Sturm noch so gewaltig die Meeresfläche aufwühlen, — die Flamme leuchtet endlich, nach dem Verdampfen wilder Gluten, doch als mildglänzendes Licht, — die Meeresfläche, nach dem Verschäumen riesiger Wogen, kräuselt sich endlich doch nur noch zum wonnigen Spiele der Wellen; und der Mensch, froh der süßen Harmonie seines ganzen Wesens, überläßt sich im leichten Nachen dem vertrauten Elemente, steuert sicher nach der Weisung jenes wohlbekannten, mildglänzenden Lichtes. —

Der Hellene, wenn er sein Meer beschiffte, verlor nie das Küstenland aus dem Auge: ihm war es der sichere Strom, der ihn von Gestade zu Gestade trug, auf dem er zwischen den wohlvertrauten Ufern nach dem melodischen Takte der Ruder dahinfuhr, — hier das Auge dem Tanze der Waldnymphen, dort das Ohr dem Götterhymnus zugewandt, dessen sinnig melodischen Wortreigen die Lüfte aus dem Tempel von der Berghöhe ihm zuführten. Auf der Fläche des Wassers spiegelten sich ihm, von blauem Äthersaume begrenzt, getreu die Küsten des Landes mit Felsen, Tälern, Bäumen, Blumen und Menschen: und dieses reizend wogende, vom frischen Fächeln der Lüfte anmutig bewegte Spiegelbild dünkte ihn Harmonie. —

Von den Ufern des Lebens schied sich der Christ. — Weiter und unbegrenzter suchte er das Meer auf, um endlich auf dem Ozeane zwischen Meer und Himmel grenzenlos allein zu sein. Das Wort, das Wort des Glaubens war sein Kompaß, der ihn unverwandt nur nach dem Himmel wies. Über ihm schwebte dieser Himmel, nach jedem Horizonte hin senkte er sich als Grenze des Meeres herab; nie aber erreichte der Segler diese Grenze: von Jahrhundert zu Jahrhundert schwamm er unerlöst der immer vorschwebenden und nie doch erreichten neuen Heimat zu, bis ihn der Zweifel an die Tugend seines Kompasses erfaßte, bis er auch ihn als letztes menschliches Gaukelwerk grimmig über Bord warf, und nun, aller Bande ledig,

steuerlos der unerschöpflichen Willkür der Meereswogen sich übergab. In ungestillter, zorniger Liebeswut regte er die Tiefen des Meeres gegen den unerreichbaren Himmel auf: die Unersättlichkeit der Gier des Liebens und Sehnens selbst, das gegenstandslos ewig und ewig nur sich selbst lieben und ersehnen muß, — diese tiefste, unerlösbare Hölle des rastlosesten Egoismus, der ohne Ende sich ausdehnt, wünscht und will, und ewig und ewig doch nur sich wünschen und wollen kann, — trieb er gegen die abstrakte blaue Himmelsallgemeinheit an, das gegenstandsbedürftigste allgemeine Verlangen — gegen die absolute Ungegenständlichkeit selbst. Selig, unbedingt selig, im weitesten, ungemessensten Sinne selig sein, und zugleich doch ganz es selbst bleiben zu wollen, war die unersättliche Sehnsucht des christlichen Gemütes. So hob sich das Meer aus seinen Tiefen zum Himmel, so sank es vom Himmel immer wieder zu seinen Tiefen zurück; ewig es selbst, und deshalb ewig unbefriedigt, — wie das maßlose, allbeherrschende Sehnen des Herzens, das nie sich geben, in einem Gegenstande aufgehen zu dürfen, sondern nur es selbst zu sein sich verdammt.

Doch in der Natur ringt alles Unmäßige nach Maß; alles Grenzenlose zieht sich selbst Grenzen; die Elemente verdichten sich endlich zur bestimmten Erscheinung, und auch das schrankenlose Meer christlichen Sehnens fand das neue Küstenland, an dem sich sein Ungestüm brechen konnte. Wo wir am fernen Horizonte die stets erstrebte, nie aber gefundene Einfahrt in den unbegrenzten Himmelsraum wähnten, da entdeckte endlich der kühnste aller Seefahrer Land, menschenbewohntes, wirkliches, seliges Land. Durch seine Entdeckung ist der weite Ozean nicht nur ermessen, sondern den Menschen auch zum Binnenmeere gemacht worden, um das sich die Küsten nur zu undenklich weiterem Kreise ausbreiten. Hat Kolumbus uns aber gelehrt den Ozean zu beschiffen und so alle Kontinente der Erde zu verbinden; ist durch seine Entdeckung weltgeschichtlich der kurzsichtig nationale Mensch zum allsichtigen, universellen, — zum Menschen überhaupt geworden, so sind durch den Helden, der das weite, uferlose Meer der absoluten Musik bis an seine Grenzen durchschiffte, die neuen, ungeahnten Küsten gewonnen worden, die dieses Meer von dem alten urmenschlichen Kontinente nun nicht mehr trennt, sondern für die neugeborene, glückselige künst-

lerische Menschheit der Zukunft verbindet; und dieser Held ist kein andrer als — Beethoven. —

Als die Tonkunst sich aus dem Reigen der Schwestern loslöste, nahm sie, als unerläßlichste nächste Lebensbedingung, — wie die leichtfertige Schwester Tanzkunst sich von ihr das rhythmische Maß entnommen hatte, — von der sinnenden Schwester Dichtkunst das Wort mit; aber nicht etwa das menschenschöpferische, geistig dichtende Wort, sondern nur das körperlich unerläßliche, den verdichteten Ton. Hatte sie der scheidenden Tanzkunst den rhythmischen Takt zum beliebigen Gebrauche überlassen, so erbaute sie sich nun einzig durch das Wort, das Wort des christlichen Glaubens, dieses flüssige, gebeinlos verschwimmende, das ihr ohne Widerstreben und gern bald vollkommen Macht über sich ließ. Je mehr das Wort zum bloßen Stammeln der Demut, zum bloßen Lallen unbedingter kindlicher Liebe sich verflüchtigte, desto notwendiger sah die Tonkunst sich veranlaßt, aus dem unerschöpflichen Grunde ihres eigenen flüssigen Wesens sich zu gestalten. Das Ringen nach solcher Gestaltung ist der Aufbau der Harmonie.

Die Harmonie wächst von unten nach oben als schnurgerade Säule aus der Zusammenfügung und Übereinanderschichtung verwandter Tonstoffe. Unaufhörlicher Wechsel solcher immer neu aufsteigenden und nebeneinander gefügten Säulen macht die einzige Möglichkeit absoluter harmonischer Bewegung nach der Breite zu aus. Das Gefühl notwendiger Sorge für die Schönheit dieser Bewegung nach der Breite ist dem Wesen der absoluten Harmonie fremd; sie kennt nur die Schönheit des Farbenlichtwechsels ihrer Säulen, nicht aber die Anmut ihrer zeitlich wahrnehmbaren Anordnung, — denn diese ist das Werk des Rhythmus. Die unerschöpflichste Mannigfaltigkeit jenes Farbenlichtwechsels ist dagegen der ewig ergiebige Quell, aus dem sie mit maßlosem Selbstgefallen unaufhörlich neu sich darzustellen vermag; der Lebenshauch, der diesen rastlosen, nach Willkür sich wiederum selbstbedingenden, Wechsel bewegt und beseelt, ist das Wesen des Tones selbst, der Atem unergründlicher, allgewaltiger Herzenssehnsucht. Im Reiche der Harmonie ist daher nicht Anfang und Ende, wie die gegenstandslose, sich selbst verzehrende Gemütsinbrunst, unkundig ihres Quelles, nur sie selbst ist, Verlangen, Sehnen, Stürmen, Schmachten, —

Ersterben, d. h. Sterben ohne in einem Gegenstande sich befriedigt zu haben, also Sterben ohne zu sterben, somit immer wieder Zurückkehr zu sich selbst.

So lange das Wort in Macht war, gebot es Anfang und Ende; als es in den bodenlosen Grund der Harmonie versank, als es nur noch „Ächzen und Seufzen der Seele" war — wie auf der brünstigsten Höhe der katholischen Kirchenmusik —, da ward auch das Wort willkürlich auf der Spitze jener harmonischen Säulen, der unrhythmischen Melodie, wie von Woge zu Woge geworfen, und die unermeßliche harmonische Möglichkeit mußte aus sich nun selbst die Gesetze für ihr endliches Erscheinen geben. Dem Wesen der Harmonie entspricht kein andres künstlerisches Vermögen des Menschen, nicht an den sinnlich bestimmten Bewegungen des Leibes, nicht an der strengen Folge des Denkens vermag es sich zu spiegeln, — nicht wie der Gedanke an der erkannten Notwendigkeit der sinnlichen Erscheinungswelt, nicht wie die Leibesbewegung an der zeitlich wahrnehmbaren Darstellung ihrer unwillkürlichen, sinnlich wohlbedingten Beschaffenheit, sein Maß sich vorzustellen: sie ist wie eine dem Menschen wahrnehmbare, nicht aber begreifliche Naturmacht. Aus ihrem eigenen maßlosen Grunde muß die Harmonie sich, aus äußerer — nicht innerer — Notwendigkeit zu sicherer, endlicher Erscheinung sich abzuschließen, Gesetze bilden und befolgen. Diese Gesetze der Harmoniefolge, auf das Wesen der Verwandtschaft so gegründet, wie jene harmonischen Säulen, die Akkorde, selbst aus der Verwandtschaft der Tonstoffe sich bildeten, vereinigen sich nun zu einem Maße, welches dem ungeheuren Spielraum willkürlicher Möglichkeiten eine wohltätige Schranke setzt. Sie gestatten die mannigfaltigste Wahl aus dem Bereiche harmonischer Familien, dehnen die Möglichkeit wahlverwandtschaftlicher Verbindungen mit den Gliedern fremder Familien bis zum freien Belieben aus, verlangen jedoch vor Allem sichere Befolgung der verwandtschaftlichen Hausgesetze der einmal gewählten Familie und getreues Verharren bei ihr, um eines seligen Endes willen. Dieses Ende, also das Maß der zeitlichen Ausdehnung des Tonstückes überhaupt, zu geben oder zu bedingen, vermögen die unzähligen Anstandsregeln der Harmonie aber nicht; sie können, als wissenschaftlich lehr- oder erlernbarer Teil der Tonkunst, die flüssige Tonmasse der Harmonie sondern und zu begrenzten Körpern ab-

scheiden, nicht aber das zeitliche Maß dieser begrenzten Massen bestimmen.

War die schrankensetzende Macht der Sprache verschlungen, und konnte die zur Harmonie gewordene Tonkunst unmöglich auch noch ihr zeitlich maßgebendes Gesetz aus sich finden, so mußte sie sich an den Rest des, von der Tanzkunst ihr übrig gelassenen, rhythmischen Taktes wenden; rhythmische Figuren mußten die Harmonie beleben; ihr Wechsel, ihre Wiederkehr, ihre Trennung und Vereinigung, mußten die flüssige Breite der Harmonie, wie ursprünglich das Wort den Ton, verdichten und zum zeitlich sicheren Abschluß bringen. Eine innere, nach rein menschlicher Darstellung verlangende Notwendigkeit lag dieser rhythmischen Belebung aber nicht zum Grunde; nicht der fühlende, denkende und wollende Mensch, wie er durch Sprache und Leibesbewegung sich kundgibt, war ihre treibende Kraft; sondern eine in sich aufgenommene *äußere* Notwendigkeit der nach egoistischem Abschluß verlangenden Harmonie. Dieses rhythmische Wechseln und Gestalten, das sich nicht nach innerer Notwendigkeit bewegte, konnte daher nur nach willkürlichen Gesetzen und Erfindungen belebt werden; und diese Gesetze und Erfindungen sind die des *Kontrapunktes*.

Der Kontrapunkt, in seinen mannigfaltigen Geburten und Ausgeburten, ist das künstliche Mitsichselbstspielen der Kunst, die Mathematik des Gefühles, der mechanische Rhythmus der egoistischen Harmonie. In seiner Erfindung gefiel sich die abstrakte Tonkunst dermaßen, daß sie sich einzig und allein als absolute, für sich bestehende Kunst ausgab; — als Kunst, die durchaus keinem menschlichen Bedürfnisse, sondern rein sich, ihrem absoluten göttlichen Wesen, ihr Dasein verdanke. Der Willkürliche dünkt sich ganz natürlich auch der absolut Alleinberechtigte. Ihrer eigenen Willkür allein hatte aber allerdings auch die Musik nur ihr selbständiges Gebaren zu danken, denn einem *Seelenbedürfnisse* zu entsprechen waren jene tonmechanischen, kontrapunktischen Kunstwerkstücke durchaus unfähig. In ihrem Stolze war daher die Musik zur ihrem geraden Gegenteile geworden: aus einer *Herzensangelegenheit* zur *Verstandessache*, aus dem Ausdrucke unbegrenzter christlicher Gemütssehnsucht zum Rechnenbuche moderner Börsenspekulation.

Der lebendige Atem der ewig schönen, gefühlsadeligen

Menschenstimme, wie sie aus der Brust des Volkes unerstorben, immer jung und frisch herausdrang, blies auch dieses kontrapunktische Kartenhaus über den Haufen. Die in unentstellter Anmut sich treu gebliebene Volksweise, das mit der Dichtung innig verwebte, einige und sicher begrenzte Lied, hob sich auf seinen elastischen Schwingen, freudige Erlösung kündend, in die Regionen der schönheitsbedürftigen, wissenschaftlich musikalischen Kunstwelt hinein. Diese verlangte es wieder Menschen darzustellen, Menschen — nicht Pfeifen — singen zu lassen; der Volksweise bemächtigte sie sich hierzu, und konstruierte aus ihr die Opern-Arie. Wie die Tanzkunst sich des Volkstanzes bemächtigte, um nach Bedürfnis an ihm sich zu erfrischen, und ihn nach ihrem maßgeblichen Modebelieben zur Kunstkombination zu verwenden, — so machte es aber auch die vornehme Operntonkunst mit der Volksweise: nicht den ganzen Menschen hatte sie erfaßt, um ihn in seinem ganzen Maße nun künstlerisch nach seiner Naturnotwendigkeit gewähren zu lassen, sondern nur den singenden, und in seiner Singweise nicht die Volksdichtung mit ihrer innewohnenden Zeugungskraft, sondern eben bloß die vom Gedicht abstrahierte melodische Weise, der sie nach Belieben nun modisch konventionelle, absichtlich nichtssagensollende Wortphrasen unterlegte; nicht das schlagende Herz der Nachtigall, sondern nur ihren Kehlschlag begriff man, und übte sich, ihn nachzuahmen. Wie der Kunsttänzer seine Beine abrichtete, in den mannigfachsten und doch einförmigsten Biegungen, Renkungen und Wirbelungen den natürlichen Volkstanz, den er aus sich nicht weiter entwickeln konnte, zu variieren, — so richtete der Kunstsänger eben nur seine Kehle ab, jene von dem Munde des Volkes abgelöste Weise, die er nimmer aus ihrem Wesen neu zu erzeugen fähig war, durch unendliche Verzierungen zu umschreiben, durch Schnörkel aller Arten zu verändern; und so nahm eine mechanische Fertigkeit andrer Art nur wieder den Platz ein, den die kontrapunktische Geschicklichkeit geräumt hatte. Die widerliche, unbeschreiblich ekelhafte Entstellung und Verzerrung der Volksweise, wie sie in der modernen Opernarie — denn nur eine verstümmelte Volksweise, ist sie in Wahrheit, keineswegs eine besondere Erfindung — sich kundgibt, wie sie zum Hohn aller Natur, alles menschlichen Gefühles, von aller sprachlich dichterischen Basis abgelöst, als leb- und seelenloser Modetand die

Ohren unsrer blödsinnigen Operntheaterwelt kitzelt, — brauchen wir hier nicht weiter zu charakterisieren; wir müssen nur mit jammervoller Aufrichtigkeit uns eingestehen, daß unsre moderne Öffentlichkeit in ihr eigentlich das ganze Wesen der Musik einzig begreift. —

Aber abgelegen von dieser Öffentlichkeit, und den ihr dienenden Modewarenverfertigern und Händlern, sollte das eigentümlichste Wesen der Tonkunst aus seiner bodenlosen Tiefe mit aller unverlorenen Fülle seiner ungemessenen Fähigkeit, sich zur Erlösung am Sonnenlichte der allgemeinsamen, einen Kunst der Zukunft aufschwingen, und diesen Aufschwung sollte sie von dem Boden aus nehmen, der der Boden aller rein menschlichen Kunst ist; der plastischen Leibesbewegung, dargestellt im musikalischen Rhythmus.

Hatte die menschliche Stimme, im Lallen des christlich stereotypischen, ewig und ewig, bis zur vollsten Gedankenlosigkeit wiederholten Wortes, sich endlich vollständig zum nur noch sinnlich flüssigen Tonwerkzeuge verflüchtigt, vermöge dessen die von der Dichtkunst gänzlich abgezogene Tonkunst allein noch sich darstellte, — so waren neben ihr die, durch die Mechanik vermittelten Tonwerkzeuge, als üppige Begleiter der Tanzkunst, zu immer gesteigerter Ausdrucksfähigkeit ausgebildet worden. Als Trägern der Tanzweise war ihnen die rhythmische Melodie zum ausschließlichen Eigentume angewiesen; dadurch, daß sie in ihrem vereinigten Wirken mit Leichtigkeit das Element der christlichen Harmonie in sich aufnahmen, fiel ihnen der Beruf aller weiteren Entwicklung der Tonkunst aus sich zu. Der harmonisierte Tanz ist die Basis des reichsten Kunstwerkes der modernen Symphonie. — Auch der harmonisierte Tanz fiel als wohlschmeckende Beute in die Hände des kontrapunktierenden Mechanismus: dieser löste ihn von seiner gehorsamen Ergebenheit an seine Gebieterin, die leibliche Tanzkunst, und ließ ihn nun nach seinen Regeln Sprünge und Wendungen machen. In das lederne Riemenwerk dieses kontrapunktisch geschulten Tanzes durfte aber nur der warme Atemhauch der natürlichen Volksweise dringen, so dehnte es sich alsbald zu dem elastischen Fleische menschlich schönen Kunstwerkes aus, und dieses Kunstwerk ist in seiner höchsten Vollendung die Symphonie Haydns, Mozarts und Beethovens.

In der Symphonie Haydns bewegt sich die rhythmische Tanzmelodie mit heiterster jugendlicher Frische: ihre Verschlingungen, Zersetzungen und Wiedervereinigungen, wiewohl durch die höchste kontrapunktische Geschicklichkeit ausgeführt, geben sich doch fast kaum mehr als Resultate solch' geschickten Verfahrens, sondern vielmehr als dem Charakter eines, nach phantasiereichen Gesetzen geregelten Tanzes eigentümlich, kund: so warm durchdring sie der Hauch wirklichen, menschlich freudigen Lebens. Den, in mäßigerem Zeitmaße sich bewegenden Mittelsatz der Symphonie sehen wir von Haydn der schwellenden Ausbreitung der einfachen Volksgesangsweise angewiesen; sie dehnt sich in ihm nach Gesetzen des Melos, wie sie dem Wesen des Gesanges eigentümlich sind, durch schwungvolle Steigerung und, mit mannigfaltigem Ausdruck belebte, Wiederholung aus. Die so sich bedingende Melodie ward das Element der Symphonie des gesangreichen und gesangfrohen Mozart. Er hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Atem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit weit vorwaltender Liebe sich zuneigte. Den unversiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichsam in rastloser Sorge, ihr, der nur von Instrumenten vorgetragenen, ersatzweise die Gefühlstiefe und Inbrunst zu geben, wie sie der natürlichen menschlichen Stimme als unerschöpflicher Quell des Ausdruckes im Innersten des Herzens zugrunde liegt. Während Mozart in seiner Symphonie alles, was von der Befriedigung dieses seines eigentümlichsten Dranges ablag, mehr oder weniger, nach herkömmlicher und in ihm selbst stabil werdender Annahme, mit ungemein geschicktem kontrapunktischen Verfahren, gewissermaßen nur abfertigte, erhob er so die Gesangsausdrucksfähigkeit des Instrumentalen zu der Höhe, daß dieses nicht allein Heiterkeit, stilles, inniges Behagen, wie bei Haydn, sondern die ganze Tiefe unendlicher Herzenssehnsucht in sich zu fassen vermochte.

Die unermeßliche Fähigkeit der Instrumentalmusik zum Ausdrucke urgewaltigen Drängens und Verlangens erschloß sich Beethoven. Er vermochte es, das eigentümliche Wesen der christlichen Harmonie, dieses unergründlichen Meeres unbeschränktester Fülle und rastlosester Bewegung, zu losgebundener Freiheit zu entfesseln. Die harmonische Melodie — denn so müssen wir die vom Sprachvers getrennte zum Unterschied von

der rhythmischen Tanzmelodie bezeichnen — war, nur von Instrumenten getragen, des unbegrenztesten Ausdruckes, wie der schrankenlosesten Behandlung fähig. In langen zusammenhäugenden Zügen, wie in größeren, kleineren, ja kleinsten Bruchteilen, wurde sie in den dichterischen Händen des Meisters zu Lauten, Silben, Worten und Phrasen einer Sprache, in der das Unerhörteste, Unsäglichste, nie Ausgesprochene sich kundgeben konnte. Jeder Buchstabe dieser Sprache war unendlich seelenvolles Element und das Maß der Fügung dieser Elemente unbegrenzt freies Ermessen, wie es nur irgend der nach unermeßlichem Ausdrucke des unergründlichsten Sehnens verlangende Tondichter ausüben mochte. Froh dieses unaussprechlich ausdrucksvollen Sprachvermögens, aber leidend unter der Wucht des künstlerischen Seelenverlangens, das in seiner Unendlichkeit nur sich selbst Gegenstand zu sein, nicht außer ihm sich zu befriedigen, vermochte, — suchte der überselige unselige, meerfrohe und meermüde Segler nach einem sicheren Ankerhafen aus dem wonnigen Sturme wilden Ungestümes. War sein Sprachvermögen unendlich, so war aber auch das Sehnen unendlich, das diese Sprache durch seinen ewigen Atem belebte: wie nun das Ende, die Befriedigung dieses Sehnen in derselben Sprache verkünden, die eben nur der Ausdruck dieses Sehnens war? Ist der Ausdruck unermeßlichen Herzenssehnens in dieser urelementarhaften, absoluten Tonsprache angeregt, so ist nur die Unendlichkeit dieses Ausdruckes, wie die des Sehnens selbst, Notwendigkeit, nicht aber ein endlicher Abschluß als Befriedigung des Sehnens, der nur Willkür sein kann. Mit dem, der rhythmischen Tanzmelodie entlehnten, bestimmten Ausdrucke vermag die Instrumentalmusik eine an sich ruhige, sicher begrenzte Stimmung darzustellen und abzuschließen: eben weil er sein Maß einem ursprünglich außerhalb liegenden Gegenstande, der Leibesbewegung, entnimmt. Gibt ein Tonstück von vornherein nur diesem Ausdrucke sich hin, der mehr oder weniger immer nur als Ausdruck der Heiterkeit zu fassen sein wird, — so liegt selbst bei reichster, üppigster Entfaltung alles tonlichen Sprachvermögens, jede Art von Befriedigung doch ebenso notwendig in ihm begründet, als diese Befriedigung rein willkürlich und in Wahrheit deshalb unbefriedigend sein muß, wenn jener sicher begrenzte Ausdruck schließlich zu den Stürmen unendlicher Sehnsucht nur

so hinzutritt. Der Übergang aus einer unendlich erregten, sehnsüchtigen Stimmung zu einer freudig befriedigten kann notwendig nicht anders stattfinden, als durch Aufgehen der Sehnsucht in einem Gegenstande. Dieser Gegenstand kann, dem Charakter unendlichen Sehnens gemäß, aber nur ein endlich, sinnlich und sittlich genau sich darstellender sein. An einem solchen Gegenstande findet jedoch die absolute Musik ihre ganz bestimmten Grenzen; sie kann, ohne die willkürlichsten Annahmen, nun und nimmermehr den sinnlich und sittlich bestimmten Menschen aus sich allein zur genau wahrnehmbaren deutlich zu unterscheidenden Darstellung bringen; sie ist, in ihrer unendlichsten Steigerung, doch immer nur Gefühl; sie tritt im Geleite der sittlichen Tat, nicht aber als Tat selbst ein; sie kann Gefühle und Stimmungen nebeneinander stellen, nicht aber nach Notwendigkeit eine Stimmung aus der andern entwickeln; — ihr fehlt der moralische Wille.

Welche unnachahmliche Kunst wandte Beethoven in seiner C moll-Symphonie nicht auf, um aus dem Ozean unendlichen Sehnens sein Schiff nach dem Hafen der Erfüllung hinzuleiten? Er vermochte es, den Ausdruck seiner Musik bis fast zum moralischen Entschlusse zu steigern, dennoch aber nicht ihn selbst auszusprechen; und nach jedem Ansatze des Willens fühlen wir uns, ohne sittlichen Anhalt, von der Möglichkeit beängstigt, ebenso gut, als zum Siege auch zum Rückfall in das Leiden geführt zu werden; — ja dieser Rückfall muß uns fast notwendiger als der moralisch unmotivierte Triumph dünken, der — nicht als notwendige Errungenschaft, sondern als willkürliches Gnadengeschenk — uns sittlich, wie wir auf das Sehnen des Herzens es verlangen, daher nicht zu erheben und zu befriedigen vermag.

Wer fühlte sich von diesem Siege aber wohl unbefriedigter als Beethoven selbst? Gelüstete es ihn nach einem zweiten dieser Art? Wohl das gedankenlose Heer der Nachahmer, die aus gloriosem Dur-Jubel nach ausgestandenen Moll-Beschwerden sich unaufhörliche Siegesfeste bereiteten, — nicht aber den Meister selbst, der in seinen Werken die Weltgeschichte der Musik zu schreiben berufen war.

Mit ehrfurchtsvoller Scheu mied er es, von Neuem sich in das Meer jenes unstillbaren schrankenlosen Sehnens zu stürzen. Zu den heiteren lebensfrohen Menschen richtete er seinen Schritt,

die er auf frischer Aue, am Rande des duftenden Waldes unter sonnigem Himmel gelagert, scherzend, kosend und tanzend gewahrte. Dort unter dem Schatten der Bäume, beim Rauschen des Laubes, beim traulichen Rieseln des Baches, schloß er einen beseligenden Bund mit der Natur; da fühlte er sich als Mensch und sein Sehnen tief in den Busen zurückgedrängt vor der Allmacht süß beglückender Erscheinung. So dankbar war er gegen diese Erscheinung, daß er die einzelnen Teile des Tonwerkes, das er in der so angeregten Stimmung schuf, getreu und in redlicher Demut mit den Lebensbildern überschrieb, deren Anschauen in ihm es hervorgerufen hatte: Erinnerungen aus dem Landleben nannte er das Ganze.

Aber eben nur „Erinnerungen" waren es auch, — Bilder, nicht unmittelbare sinnliche Wirklichkeit. Nach dieser Wirklichkeit aber drängte es ihn mit der Allgewalt künstlerisch notwendigen Sehnens. Seinen Tongestalten selbst jene Dichtigkeit, jene unmittelbar erkennbare, sinnlich sichere Festigkeit zu geben, wie er sie an den Erscheinungen der Natur zu so beseligendem Troste wahrgenommen hatte, — das war die liebevolle Seele des freudigen Triebes, der uns die über alles herrliche Adur-Symphonie erschuf. Aller Ungestüm, alles Sehnen und Toben des Herzens wird hier zum wonnigen Übermute der Freude, die mit bacchantischer Allmacht uns durch alle Räume der Natur, durch alle Ströme und Meere des Lebens hinreißt, jauchzend selbstbewußt überall, wohin wir im kühnen Takte dieses menschlichen Sphärentanzes treten. Diese Symphonie ist die Apotheose des Tanzes selbst: sie ist der Tanz nach seinem höchsten Wesen, die seligste Tat der in Tönen gleichsam idealisch verkörperten Leibeswegung. Melodie und Harmonie schließen sich auf dem markigen Gebeine des Rhythmus wie zu festen, menschlichen Gestalten, die bald mit riesig gelenken Gliedern, bald mit elastisch zarter Geschmeidigkeit, schlank und üppig fast vor unsern Augen den Reigen schließen, zu dem bald lieblich, bald kühn, bald ernst*, bald ausgelassen, bald sinnig, bald

* Zu dem feierlich daherschreitenden Rhythmus des zweiten Satzes erhebt ein Nebenthema seinen klagend sehnsüchtigen Gesang; an jenem Rhythmus, der unablässig seinen sicheren Schritt durch das ganze Tonstück vernehmen läßt, schmiegt sich diese verlangende Melodie, wie der Efeu um die Eiche, der, ohne diese Umschlingung des mächtigen Stammes, in

jauchzend, die unsterbliche Weise fort und fort tönt, bis im letzten Wirbel der Lust ein jubelnder Kuß die letzte Umarmung beschließt.

Und doch waren diese seligen Tänzer nur in Tönen vorgestellte, in Tönen nachgeahmte Menschen! Wie ein zweiter Prometheus, der aus Ton Menschen bildete, hatte Beethoven aus Ton sie zu bilden gesucht. Nicht aus Ton oder Ton, sondern aus beiden Massen zugleich sollte aber der Mensch, das Ebenbild des Lebensspenders Zeus erschaffen sein. Waren des Prometheus Bildungen nur dem Auge dargestellt, so waren die Beethovens es nur dem Ohre. Nur, wo Auge und Ohr sich gegenseitig seiner Erscheinung versichern, ist aber der ganze künstlerische Mensch vorhanden.

Aber wo fand Beethoven die Menschen, denen er über das Element seiner Musik die Hand hätte anbieten mögen? Die Menschen, deren Herzen so weit, daß er in sie den allmächtigen Strom seiner harmonischen Töne sich hätte ergießen lassen können? Deren Gestalten so markig schön, daß seine melodischen Rhythmen sie hätten tragen, nicht zertreten müssen? — Ach, von nirgends her kam ein brüderlicher Prometheus zu Hilfe, der diese Menschen ihm gezeigt hätte! Er selbst mußte sich aufmachen, das Land der Menschen der Zukunft erst zu entdecken.

Vom Ufer des Tanzes stürzte er sich abermals in jenes endlose Meer, aus dem er sich einst an dieses Ufer gerettet hatte, in das Meer unersättlichen Herzenssehnens. Aber auf einem stark gebauten, riesenhaft fest gefügten Schiffe machte er sich auf die stürmische Fahrt; mit sicherer Faust drückte er auf das mächtige Steuerruder: er kannte das Ziel der Fahrt, und war entschlossen, es zu erreichen. Nicht eingebildete Triumphe wollte er sich bereiten, nicht nach kühn überstandenen Beschwerden zum müßigen Hafen der Heimat wieder zurücklaufen: sondern die Grenzen des Ozeans wollte er ermessen, das Land finden, das jenseits der Wasserwüsten liegen mußte.

üppiger Verlorenheit wirr und kraus am Boden sich hinwinden würde, nun aber, als reicher Schmuck der rauhen Eichenrinde, an der kernigen Gestalt des Baumes selbst sichere unverflossene Gestalt gewinnt. Wie gedankenlos ist diese tief bedeutsame Erfindung Beethovens von unsren ewig „nebenthematisierenden“ modernen Instrumentalkomponisten ausgebeutet worden!

So drang der Meister durch die unerhörtesten Möglichkeiten der absoluten Tonsprache, — nicht, indem er an ihnen flüchtig vorbeischlüpfte, sondern indem er sie vollständig, bis zu ihrem letzten Laute, aus tiefster Herzensfülle aussprach, — bis dahin vor, wo der Seefahrer mit dem Senkblei die Meerestiefe zu messen beginnt; wo er im weit vorgestreckten Strande des neuen Kontinentes die immer wachsende Höhe festen Grundes berührt; wo er sich zu entscheiden hat, ob er in den bodenlosen Ozean umkehren, oder an dem neuen Gestade Anker werfen will. Nicht rohe Meerlaune hatte den Meister aber zu so weiter Fahrt getrieben; er mußte und wollte in der neuen Welt landen, denn nach ihr nur hatte er die Fahrt unternommen. Rüstig warf er den Anker aus, und dieser Anker war das Wort. Dieses Wort war aber nicht jenes willkürliche, bedeutungslose, wie es im Munde des Modesängers eben nur als Knorpel des Stimmtones hin- und hergekäut wird; sondern das notwendige, allmächtige, allvereinende, in das der ganze Strom der vollsten Herzensempfindung sich zu ergießen vermag; der sichere Hafen für den unstet Schweifenden; das Licht, das der Nacht unendlichen Sehnens leuchtet: das Wort, das der erlöste Weltmensch aus der Fülle des Weltherzens ausruft, das Beethoven als Krone auf die Spitze seiner Tonschöpfung setzte. Dieses Wort war: — „Freude!" Und mit diesen Worten ruft er den Menschen zu: „Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!" — Und dieses Wort wird die Sprache des Kunstwerkes der Zukunft sein. —

Die letzte Symphonie Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinsamen Kunst. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das allgemeinsame Drama, folgen, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat.

So hat die Musik aus sich vollbracht, was keine der andern geschiedenen Künste vermochte. Jede dieser Künste half sich in ihrer öden Selbständigkeit nur durch Nehmen und egoistisches Entlehnen; und keine vermochte es daher, sie selbst zu sein, und aus sich das vereinigende Band für alle zu weben. Die Tonkunst, indem sie ganz sie selbst war, und aus

ihrem ureigensten Elemente sich bewegte, gelangte zu der Kraft des großartigsten, liebevollsten Selbstopfers, sich selbst zu beherrschen, ja zu verleugnen, um den Schwestern die erlösende Hand zu reichen. Sie hat als das Herz sich bewährt, das Kopf und Glieder verbindet; und nicht ohne Bedeutung ist es, daß gerade die Tonkunst in der modernen Gegenwart eine so ungemeine Ausdehnung durch alle Zweige der Öffentlichkeit gewonnen hat.

Um über den widerspruchsvollsten Geist dieser Öffentlichkeit sich klar zu werden, haben wir zunächst aber zu beherzigen, daß keineswegs ein gemeinsames Zusammenwirken der Künstlerschaft mit der Öffentlichkeit, ja nicht einmal ein gemeinsames Zusammenwirken der Tonkünstler selbst jenen großartigen Prozeß, wie wir ihn soeben vorgehen sahen, vollführt hat, sondern lediglich ein überreiches künstlerisches Individuum, das einsam den Geist der, in der Öffentlichkeit nicht vorhandenen Gemeinsamkeit in sich aufnahm, ja aus der Fülle seines Wesens, vereint mit der Fülle musikalischer Möglichlichkeit, diese Gemeinsamkeit, als eine künstlerisch von ihm ersehnte, sogar erst in sich produzierte. Wir sehen, daß dieser wundervolle Schöpfungsprozeß, wie er die Symphonien Beethovens als immer gestaltender Lebensakt durchdringt, von dem Meister nicht nur in abgeschiedenster Einsamkeit vollbracht wurde, sondern von der künstlerischen Genossenschaft gar nicht einmal begriffen, vielmehr auf das Schmählichste mißverstanden worden ist. Die Formen, in denen der Meister sein künstlerisches, weltgeschichtliches Ringen kundgab, blieben für die komponierende Mit- und Nachwelt eben nur Formen, gingen durch die Manier in die Mode über, und trotzdem kein Instrumentalkomponist selbst in diesen Formen nur noch die mindeste Erfindung kundzugeben vermochte, verlor doch keiner den Mut, fort und fort Symphonien und ähnliche Stücke zu schreiben, ohne im mindesten auf den Gedanken zu geraten, daß die letzte Symphonie bereits geschrieben sei.*

* Wer eigens die Geschichte der Instrumentalmusik seit Beethoven zu schreiben sich vorgenommen hat, wird ohne Zweifel von einzelnen Erscheinungen in dieser Periode zu berichten haben, die eine besondere und fesselnde Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen ganz gewiß imstande sind.

So haben wir denn auch erleben müssen, daß die große Weltentdeckungsfahrt Beethovens, — diese einmalige, durchaus unwiederholbare Tatsache, wie wir sie in seiner Freudensymphonie als letztes, kühnstes Wagnis seines Genius vollbracht erkennen, — in blödester Unbefangenheit nachträglich wieder angetreten und ohne Beschwerden glücklich überstanden worden ist. Ein neues Genre, eine „Symphonie mit Chören“, — weiter sah man darin nichts! Warum soll der oder jener nicht auch eine Symphonie mit Chören schreiben können? Warum soll nicht „Gott der Herr“ zum Schluß aus voller Kehle gelobt werden, nachdem er geholfen hat, drei vorangehende Instrumentalsätze so geschickt wie möglich zustande zu bringen? — — So hat Kolumbus Amerika nur für den süßlichen Schacher unsrer Zeit entdeckt!

Der Grund dieser widerlichen Erscheinung liegt aber tief im Wesen unsrer modernen Musik selbst. Die von der Dicht- und Tanzkunst abgelöste Tonkunst ist keine den Menschen unwillkürlich notwendige Kunst mehr. Sie hat sich selbst nach Gesetzen konstruieren müssen, die, ihrem eigentümlichen Wesen entnommen, in keiner rein menschlichen Erscheinung ihr verwandtes, verdeutlichendes Maß finden. Jede der andern Künste hielt sich an dem Maße der äußeren menschlichen Gestalt, des äußerlichen menschlichen Lebens, oder der Natur fest, mochte es dies unbedingt Vorhandene und Gegebene auch noch so willkürlich entstellen. Die Tonkunst, die nur an dem scheuen, aller Einbildungen, aller Täuschungen fähigen Gehöre ihr äußerlich menschliches Maß fand, mußte sich abstraktere Gesetze bilden,

Wer die Geschichte der Künste von einem so weitsichtigen Standpunkte aus betrachtet, als es hier notwendig ist, hat einzig an die entscheidenden Hauptmomente in ihr sich zu halten; er muß unbeachtet lassen, was von diesen Momenten abliegt oder von ihnen sich nur ableitet. Je unverkennbarer aber in solchen einzelnen Erscheinungen große Fähigkeit sich kundgibt, desto schlagender beweisen, bei der Unfruchtbarkeit ihres ganzen Kunsttreibens überhaupt, gerade sie, daß in ihrer besonderen Kunstart, wohl in bezug auf technisches Verfahren, nicht aber auf den lebendigen Geist etwas zu entdecken übrig geblieben ist, wenn einmal das in ihr ausgesprochen wurde, was Beethoven in der Musik aussprach. In dem großen allgemeinsamen Kunstwerke der Zukunft wird ewig neu zu erfinden sein, nicht aber in der einzelnen Kunstart, sobald diese — wie die Musik durch Beethoven — bereits zur Allgemeinsamkeit hingeleitet ist, und dennoch in ihrem einsamen Fortbilden verharrt.

und diese Gesetze zu einem vollständigen wissenschaftlichen Systeme verbinden. Dies System war die Basis der modernen Musik: auf dieses System wurde gebaut, auf ihm Turm auf Turm gestellt, und je kühner der Bau, desto unerläßlicher die feste Grundlage, — diese Grundlage, die an sich aber keinesweges die Natur war. Dem Plastiker, dem Maler, dem Dichter wird in seinem künstlerischen Gesetze die Natur erklärt; ohne inniges Verständnis der Natur vermag er nichts Schönes zu schaffen. Dem Musiker werden die Gesetze der Harmonie, des Kontrapunktes erklärt; sein Erlerntes, ohne welches er kein musikalisches Gebäude aufführen kann, ist ein abstraktes, wissenschaftliches System; durch erlangte Geschicklichkeit in seiner Anwendung wird er Zunftgenosse, und von diesem zunftgenössischen Standpunkte aus sieht er nun in die Welt der Dinge hinein, die ihm notwendig eine andre erscheinen muß, als dem unzunftgenössischen Weltkinde, — dem Laien. Der uneingeweihte Laie steht nun verdutzt vor dem künstlichen Werke der Kunstmusik, und vermag sehr richtig nichts andres von ihm zu erfassen, als das allgemein Herzanregende; dies tritt ihm aus dem Wunderbaue aber nur in der unbedingt ohrgefälligen Melodie entgegen: alles übrige läßt ihn kalt oder beunruhigt ihn auf konfuse Weise, weil er es sehr einfach nicht versteht und nicht verstehen kann. Unser modernes Konzertpublikum, welches der Kunstsymphonie gegenüber sich warm und befriedigt anstellt, lügt und heuchelt, und die Probe dieser Lüge und Heuchelei können wir jeden Augenblick erhalten, sobald — wie es denn auch in den berühmtesten Konzertinstituten geschieht — nach einer solchen Symphonie irgend ein modern melodiöses Opernstonstück vorgetragen wird, wo wir dann den eigentlichen musikalischen Puls des Auditoriums in ungeheuchelter Freude sogleich schlagen hören.

Ein durch sie bedingter Zusammenhang unsrer Kunstmusik mit der Öffentlichkeit ist durchaus zu leugnen: wo er sich kundgeben will, ist er affektiert und unwahr, oder bei einem gewissen Volkspublikum, welches ohne Affektation von dem Drastischen einer Beethovenschen Symphonie zuweilen ergriffen zu werden vermag, mindestens unklar, und der Eindruck dieser Tonwerke sicher ein unvollständiger, lückenhafter. Wo dieser Zusammenhang aber nicht vorhanden ist, kann er zünftige Zusammenhang der Kunstgenossenschaft nur ein äußerlicher sein; das Wachsen

und Gestalten der Kunst aus innen heraus kann nicht aus der Gemeinschaft sich bedingen, die eben nur eine künstlich systematische ist, — sondern nur in dem Einzelnen, aus der Individualität des besonderen Wesens, vermag sich ein natürlicher Gestaltungs- und Entwicklungstrieb, nach inneren unwillkürlichen Gesetzen zu betätigen. Nur an der Eigentümlichkeit und Fülle einer individuellen Künstlernatur kann derjenige künstlerische Schöpfertrieb sich nähren, der nirgends in der äußeren Natur selbst sich Nahrung zu verschaffen vermag; denn nur diese Individualität vermag in ihrer Besonderheit, in ihrem persönlichen Anschauen, in ihrem eigentümlichen Verlangen, Sehnen und Wollen, dieser Kunstmasse den Gestaltung gebenden Stoff zuzuführen, den sie in der äußeren Natur nicht findet: erst an der Individualität dieses einen, besonderen Menschen wird die Musik zur rein menschlichen Kunst; sie verzehrt diese Individualität, um aus der Zerflossenheit ihres Elementes selbst zur Verdichtung, zur Individualität zu gelangen.

So sehen wir denn in der Musik, wie in den andern Künsten, aber aus ganz andern Gründen, Manieren oder sogenannte Schulen meist nur aus der Individualität eines besonderen Künstlers hervorgehen. Diese Schulen waren die Zunftgenossenschaften, die sich um einen großen Meister, in welchem sich das Wesen der Musik individualisiert hatte, nachahmend, ja nachbetend, sammelten. So lange nun die Musik ihre kunstweltgeschichtliche Aufgabe noch nicht gelöst hatte, vermochten die weit ausgedehnten Äste dieser Schulen, unter dieser oder jener verwandtschaftlichen Befruchtung zu neuen Stämmen zu verwachsen; sobald aber diese Aufgabe von der größten aller musikalischen Individualitäten vollständig gelöst war, sobald die Tonkunst aus ihrer tiefsten Fülle durch die Kraft jener Individualität auch die weiteste Form zerschlagen hatte, in der sie eine egoistisch selbständige Kunst zu sein vermochte, — sobald, mit einem Wort, Beethoven seine letzte Symphonie geschrieben hatte, — konnte alle musikalische Zunftgenossenschaft flicken und stopfen, wie sie wollte, um einen absoluten Musikmenschen zustande zu bringen: eben nur ein geflickter und gestopfter scheckiger Phantasiemensch, kein nervig stämmiger Naturmensch konnte aus ihrer Werkstatt mehr hervorgehen. Auf Haydn und Mozart konnte und mußte ein Beethoven kommen; der Genius der Musik verlangte ihn mit Notwendig-

keit, und ohne auf sich warten zu lassen, war er da; wer will nun auf Beethoven das sein, was dieser auf Haydn und Mozart im Gebiete der absoluten Musik war? Das größte Genie würde hier nichts mehr vermögen, eben weil der Genius der absoluten Musik seiner nicht mehr bedarf.

Ihr gebt euch vergebene Mühe, zur Beschwichtigung eures läppisch-egoistischen Produktionssehnens, die vernichtende musikweltgeschichtliche Bedeutung der letzten Beethovenschen Symphonie leugnen zu wollen; euch rettet selbst eure Dummheit nicht, durch die ihr es ermöglicht, dieses Werk nicht einmal zu verstehen! Macht was ihr wollt; seht neben Beethoven ganz hinweg, tappt nach Mozart, umgürtet euch mit Sebastian Bach; schreibt Symphonien mit oder ohne Gesang, schreibt Messen, Oratorien, — diese geschlechtslosen Opernembryonen! — macht Lieder ohne Worte, Opern ohne Text —: ihr bringt nichts zustande, was wahres Leben in sich habe. Denn seht, — euch fehlt der Glaube! Der große Glaube an die Notwendigkeit dessen, was ihr tut! Ihr habt nur den Glauben der Albernheit, den Aberglauben an die Möglichkeit der Notwendigkeit eurer egoistischen Willkür! —

Beim Überblicke der geschäftigten Einöde unsrer musikalischen Kunstwelt; beim Gebaren der unbedingtesten Zeugungsunfähigkeit dieser gleichwohl ewig sich beliebäugelnden Kunstmasse; beim Anblicke dieses gestaltlosen Breies, dessen Bodensatz verstockte, pedantische Unverschämtheit ist, und aus dem, bei allem tiefsinnenden, urmusikalischen Meisterdünkel, endlich doch nur gefühlslüderliche, italienische Opernarien oder freche französische Kankantanzweisen an das volle Tageslicht der modernen Öffentlichkeit als künstlich destillierte Dünste zu steigen vermögen; — kurz, bei Erwägung dieses vollkommen schöpferischen Unvermögens, sehen wir uns ohne Schreck nach dem großen vernichtenden Schicksalsschlage um, der diesem ganzen, unmäßig ausgebreiteten Musikkrame ein Ende mache, um Raum zu schaffen dem Kunstwerke der Zukunft, in welchem die wahre Musik wahrlich keine geringe Rolle zu übernehmen haben wird, dem aber auf diesem Boden Luft und Atem schlechterdings versagt sind. *

---

* So weit ich mich auch, im Verhältnis zu den anderen Kunstarten, über das Wesen der Musik hier verbreitet habe (was übrigens

5.

Dichtkunst.

Gestattete es uns die Mode oder der Gebrauch, die echte und wahre Schreib- und Sprechart: tichten für dichten, wieder aufzunehmen, so gewännen wir in den zusammengestellten Namen der drei urmenschlichen Künste, Tanz-, Ton- und Tichtkunst, ein schön bezeichnendes sinnliches Bild von dem Wesen dieser dreieinigen Schwestern, nämlich einen vollkommenen Stabreim, wie er unsrer Sprache ursprünglich zu eigen ist. Bezeichnend wäre dieser Stabreim besonders aber auch wegen der Stellung, welche die „Tichtkunst" in ihm einnehme: als letztes Glied des Reimes schlösse sie nämlich diesen erst wirklich zum Reime ab, indem zwei stabverwandte Worte erst durch das Hinzutreten oder Erzeugen des Dritten zum vollkommenen Reime erhoben werden, so daß ohne dieses dritte Glied die beiden ersten nur zufällig vorhanden, mit ihm und durch dasselbe erst als notwendig dargestellt sind, — wie Mann und Weib erst durch das von ihnen gezeugte Kind als wirklich notwendig bedingt erscheinen.

Wie in diesem Reime die Wirkung von hinten nach vorn, von dem Schlusse zu dem Anfange zurückgeht, so schreitet sie

---

lediglich sowohl in der besonderen Eigentümlichkeit, als in dem, aus dieser Eigentümlichkeit genährten, besonderen und wirklich ergebnisreichen Entwicklungsgange der Musik seinen Grund hatte), so bin ich mir dennoch der mannigfachen Lückenhaftigkeit meiner Darstellung wohl bewußt; es bedürfte aber nicht eines Buches, sondern vieler Bücher, um das Unsittliche, Weichliche und Niederträchtige in den Bändern des Zusammenhanges unsrer modernen Musik mit der Öffentlichkeit erschöpfend darzulegen; um die unselige, gefühlsüberflüssige Eigenschaft der Tonkunst zu ergründen, die sie zum Gegenstande der Spekulation unserer erziehungssüchtigen „Volksverbesserer" macht, welche den Honig der Musik zwischen den essigsauren Schweiß des mißhandelten Fabrikarbeiters, zur einzig möglichen Linderung seiner Leiden, tröpfeln wollen (etwa so, wie unsere Staats- und Börsenklugen bemüht sind, die geschmeidigen Lappen der Religion zwischen die klaffenden Lücken der polizeilichen Menschenfürsorge zu stopfen); um endlich die traurige psychologische Erscheinung zu erklären, daß ein Mensch nicht nur feig und schlecht, sondern auch dumm sein kann, ohne durch diese Eigenschaften verhindert zu werden, ein ganz respektabler Musiker zu sein.

aber mit nicht minderer Notwendigkeit ebenfalls umgekehrt vor: die Anfangsglieder erhalten durch das Schlußglied wohl erst ihre Bedeutung als Reim, das Schlußglied ohne die Anfangsglieder ist aber an und für sich gar nicht erst denkbar. So vermag die Dichtkunst das wirkliche Kunstwerk — und dies ist nur das sinnlich unmittelbar dargestellte — gar nicht zu schaffen, ohne die Künste, denen die sinnliche Erscheinung unmittelbar angehört; der Gedanke, dieses bloße Bild der Erscheinung, ist an sich gestaltlos, und erst, wenn er den Weg wieder zurückgeht, auf dem er erzeugt wurde, kann er zur künstlerischen Wahrnehmbarkeit gelangen. In der Dichtkunst kommt die Absicht der Kunst sich überhaupt zum Bewußtsein: die andern Kunstarten enthalten in sich aber die unbewußte Notwendigkeit dieser Absicht. Die Dichtkunst ist der Schöpfungsprozeß, durch den das Kunstwerk in das Leben tritt: aus Nichts vermag aber nur der Gott Jehova etwas zu machen, — der Dichter muß das Etwas haben, und dieses Etwas ist der ganze künstlerische Mensch, der in der Tanz- und Tonkunst das zum Seelenverlangen gewordene sinnliche Verlangen kundgibt, welches durch sich erst die dichterische Absicht erzeugt, in ihr seinen Abschluß, in ihrer Erreichung seine Befriedigung findet.

Überall, wo das Volk dichtete, — und nur von dem Volke oder im Sinne des Volkes kann allein wirklich gedichtet werden, — trat auch die dichterische Absicht nur auf den Schultern der Tanz- und Tonkunst, als Kopf des vollkommen vorhandenen Menschen, in das Leben. Die Lyrik des Orpheus hätte die wilden Tiere sicher nicht zu schweigender, ruhiger sich lagernder Andacht vermocht, wenn der Sänger ihnen etwa bloß gedruckte Gedichte zu lesen gegeben hätte: ihren Ohren mußte die tönende Herzensstimme, ihren nur nach Fraß spähenden Augen der anmutig und kühn sich bewegende menschliche Leib der Art erst imponieren, daß sie unwillkürlich in diesem Menschen nicht mehr nur ein Objekt ihres Magens, nicht nur einen fressenswerten, sondern auch hörens- und sehenswerten Gegenstand erkannten, ehe sie fähig wurden, seinen moralischen Sentenzen Aufmerksamkeit zu schenken.

Auch das wirkliche Volksepos war keineswegs eine etwa nur rezitierte Dichtung: die Gesänge des Homeros, wie wir sie jetzt vorliegen haben, sind aus der kritisch sondernden und zu-

sammenfügenden Redaktion einer Zeit hervorgegangen, in der das wahrhafte Epos bereits nicht mehr lebte. Als Solon Gesetze gab und Peisistratos eine politische Hofhaltung einführte, suchte man bereits nach den Trümmern des untergegangenen Volksepos, und richtete sich das Gesammelte zum Gebrauch der Lektüre her — ungefähr wie in der Hohenstaufenzeit die Bruchstücke der verloren gegangenen Nibelungenlieder. Ehe diese epischen Gesänge zum Gegenstande solcher literarischen Sorge geworden waren, hatten sie aber in dem Volke, durch Stimme und Gebärde unterstützt, als leiblich dargestellte Kunstwerke geblüht, gleichsam als verdichtete, gefestigte, lyrische Gesangstänze, mit vorherrschendem Verweilen bei der Schilderung der Handlung und der Wiederholung heldenhafter Dialoge. Diese episch-lyrischen Darstellungen bilden das unverkennbare Mittelglied zwischen der eigentlichen ältesten Lyrik und der Tragödie, den normalen Übergangspunkt von jener zu dieser. Die Tragödie war daher das in das öffentliche politische Leben eintretende Volkskunstwerk, und an ihrem Erscheinen können wir sehr deutlich das voneinander abweichende Verfahren in der Weise des Kunstschaffens des Volkes und des bloß literargeschichtlichen Machens der sogenannten gebildeten Kunstwelt wahrnehmen. Als nämlich das lebendige Epos zum Gegenstande kritisch-literarischer Vergnügungen des peisistratischen Hofes wurde, war dieses im Volksleben in Wahrheit bereits verblüht, — aber nicht etwa, weil dem Volke der Atem ausgegangen, sondern weil es das Alte bereits zu überbieten, aus unversiegbarer, künstlerischer Fülle das unvollkommenere Kunstwerk schon zu dem vollkommeneren auszudehnen vermochte. Denn während jene Professoren und Literaturforscher im fürstlichen Schlosse an der Konstruktion eines literarischen Homeros arbeiteten, mit Behagen an ihrer eigenen Unproduktivität sich dem Staunen über ihre Klugheit hingaben, vermöge deren sie einzig das Verlorengegangene und nicht im Leben mehr Vorhandene zu verstehen vermochten, — brachte Thespis bereits seinen Karren nach Athen geschleppt, stellte ihn an den Mauern der Hofburg auf, rüstete die Bühne, betrat sie, aus dem Chore des Volkes herausschreitend, und schilderte nicht mehr, wie im Epos, die Taten der Helden, sondern stellte sie selbst als dieser Held dar.

Bei dem Volke ist alles Wirklichkeit und Tat; es han-

delt, und freut sich dann im Denken seines Handelns. So jagte das heitere Volk von Athen die trübsinnigen Söhne des kunstsinnigen Peisistrates bei einer hitzigen Veranlassung zu Hof und Stadt hinaus, und bedachte dann, wie es bei dieser Gelegenheit ein sich selbst angehörendes, freies Volk geworden sei; so stellte es die Bretter der Bühne auf, schmückte als Tragöde sich mit Gewand und Maske eines Gottes oder Helden, um selbst Gott oder Held zu sein, und die Tragödie war erschaffen, deren Blüte es mit wonnigem Bewußtsein von seiner Schöpferkraft genoß, deren metaphysischen Grund aufzusuchen es aber der kopfzerbrecherischen Spekulation unsrer heutigen Hoftheater-dramaturgen rücksichtslos genug allein überließ.

Die Blüte der Tragödie dauerte genau so lange, als sie aus dem Geiste des Volkes heraus gedichtet wurde, und dieser Geist eben ein wirklicher Volksgeist, nämlich ein gemeinsamer, war. Als die nationale Volksgenossenschaft sich selbst zersplitterte, als das gemeinsame Band ihrer Religion und ureigenen Sitte von den sophistischen Nadelstichen des egoistisch sich zersetzenden athenischen Geistes zerstochen und zerstückt wurde, — da hörte auch das Volkskunstwerk auf: da bemächtigten sich die Professoren und Doktoren der ehrbaren Literatenzunft des in Trümmer zerfallenden Gebäudes, schleppten Balken und Steine beiseit, um an ihnen zu forschen, zu kombinieren und zu meditieren. Aristophanisch lachend ließ das Volk den gelehrten Insekten den Abgang seines Verzehrten, warf die Kunst auf ein paar tausend Jahre zu seite, und machte aus innerer Notwendigkeit Weltgeschichte, während jene auf alexandrinischen Oberhofbefehl Literaturgeschichte zusammenstoppelten. —

Das Wesen der Dichtkunst, nach der Auflösung der Tragödie, und nach ihrem Ausscheiden aus der Gemeinsamkeit mit der darstellenden Tanz- und Tonkunst, läßt sich, — trotz der ungeheuren Ansprüche, die sie erhob, — leicht genug zu einer genügenden Übersicht darstellen. Die einsame Dichtkunst — dichtete nicht mehr; sie stellte nicht mehr dar, sie beschrieb nur; sie vermittelte nur, sie gab nicht mehr unmittelbar; sie stellte wahrhaft Gedichtetes zusammen, aber ohne das lebendige Band des Zusammenhaltes; sie regte an, ohne die Anregung zu befriedigen; sie reizte zum Leben, ohne selbst zum Leben zu gelangen; sie gab den Katalog einer Bildergalerie, aber nicht die

Bilder selbst. Das winterliche Geäste der Sprache, ledig des sommerlichen Schmuckes des lebendigen Laubes der Töne, verkrüppelte sich zu den dürren, lautlosen Zeichen der Schrift: statt dem Ohre teilte stumm sie sich nun dem Auge mit; die Dichterweise ward zur Schreibart, — zum Schreibstil der Geisteshauch des Dichters.

Da saß sie nun, die einsame grämliche Schwester, hinter der qualmenden Lampe im düsteren Zimmer, — ein weiblicher Faust, der über Staub und Mottenfraß hinweg aus dem unbefriedigenden Weben und Kreuzen der Gedanken, aus der ewigen Marter der Vorstellung und Einbildung, in das wirkliche Leben hinaus sich sehnte, um mit Fleisch und Bein, niet- und nagelfest, unter wirklichen Menschen als wirklicher Mensch zu gehen und zu stehen. Ach! ihr Fleisch und Bein hatte die arme Schwester in übergedankenvoller Gedankenlosigkeit von sich fahren lassen: was ihr nun fehlte, der körperlosen Seele, konnte sie jetzt immer nur beschreiben, wie sie es von ihrem trüben Zimmer aus, durch das Fenster des Denkens, in der lieben weiten Sinnenwelt leben und sich bewegen sah; von dem Geliebten ihrer Jugend konnte sie ewig nur schildern: „so sah er aus, so gebarten seine Glieder, so blitzte sein Auge, so tönte seiner Stimme Klang!“ Aber all dies Schildern und Beschreiben, so wohlgefällig sie es auch selbst zur Kunst erheben wollte, so erfindungsreich sie sich auch bemühte, es in Sprach- und Schriftformen zu ersetzendem künstlerischem Troste sich zu gestalten, — es war doch immer nur ein eitel überflüssiges Bemühen, die Stillung eines Bedürfnisses, das nur aus einem willkürlich zugezogenen, organischen Fehler entsprang; es war nichts anderes als der notdürftig reiche Vorrat an, im Grunde widerlichen, Sprachzeichen eines Stummen.

Der wirkliche gesunde Mensch, wie er in seiner vollen leiblichen Gestalt vor uns steht, beschreibt nicht, was er will und wen er liebt, sondern er will und liebt, und teilt uns durch seine künstlerischen Organe die Freude an seinem Wollen und Lieben mit: dies tut er im dargestellten Drama nach höchster Fülle bestimmt und unmittelbar. Dem Drange nach ersetzender Schilderung, nach künstlich vergegenständlichender Beschreibung der, von der Erscheinung losgelösten, Dichtkunst, und dem unsäglich umständlichen Verfahren, mit dem sie hier zu Werke

gehen muß, haben wir einzig diese millonenfache Masse dicker Bücher zu verdanken, durch die sie im Grunde nur den Jammer ihrer Unbeholfenheit hat mitteilen wollen. Dieser ganze undurchdringliche Wust der aufgespeicherten Literatur ist in Wahrheit nichts andres, als das — trotz Millionen Phrasen — ewig nicht zu Wort kommende, Jahrhunderte lang — in Versen und in Prosa — sich abmühende Stammeln des nach seinem Aufgehen in der natürlichen Unmittelbarkeit verlangenden, sprachunfähigen Gedankens.

Dieser Gedanke, die höchste und bedingteste Tätigkeit des künstlerischen Menschen, hatte von dem warmen, schönen Leibe, dessen Sehnen ihn gezeugt und genährt, sich losgetrennt wie von einem hemmenden, fesselnden Bande, das an seiner unbegrenzten Freiheit ihn hindere: — so glaubte das christliche Sehnen vom sinnlichen Menschen sich losreißen zu müssen, um im schrankenlosen Himmelsäther zu freiester Willkür sich auszudehnen. Wie unablösbar jener Gedanke und dieses Sehnen aber von dem Wesen der menschlichen Natur sei, das sollte ihnen in dieser Trennung gerade erst kund werden: so hoch und luftig sie aufschweben mochten, immer konnten nur sie es in der Gestalt des leiblichen Menschen. Den Körper, wie er an die Gesetze der Schwere gebunden ist, vermochten sie allerdings nicht mit sich zu nehmen; wohl aber eine von ihm abstrahierte, dunstig flüssige Masse, die unwillkürlich Form und Gebaren des menschlichen Leibes wieder annahm. So schwebte der dichterische Gedanke als menschlich gestaltete Wolke in der Luft, die ihren Schatten ausbreitete über das wirkliche, leibliche Erdenleben, zu dem sie ewig nur herabblickte und in dem sie sich aufzulösen verlangen mußte, wie aus ihm ja allein sie ihre dunstigen Nebellebenssäfte sog. Die wirkliche Wolke löst sich auf, indem sie die Bedingungen ihres Daseins der Erde wieder zurückgibt: als befruchtender Regen senkt sie sich auf die Gefilde herab, dringt tief in das durstige Erdreich hinein, tränkt die schmachtenden Keime der Pflanze, die dann in üppiger Fülle sich dem Sonnenlichte erschließt, — dem Lichte, das die schattende Wolke zuvor der Flur entzogen hatte. So soll der dichterische Gedanke das Leben wieder befruchten, nicht als eitle, wesenlose Wolke zwischen das Leben und das Licht sich mehr lagern.

Was auf jener Höhe die Dichtkunst gewahrte, war eben

nur das Leben: je höher sie sich hob, desto übersichtlicher vermochte sie es zu erspähen; in je größerem Zusammenhange sie es so aber zu erfassen imstande war, desto lebhafter steigerte in ihr sich das Verlangen, diesen Zusammenhang zu erfassen, gründlich zu erforschen. So ward die Dichtkunst Wissenschaft, Philosophie. Dem Drange, die Natur und die Menschen ihrem Wesen nach zu erkennen, verdanken wir die unendlich reiche Literatur, deren Kern jenes gedankenhafte Dichten ist, wie es sich uns in der Menschen- und Naturkunde und in der Philosophie kundgibt. Je lebhafter in diesen Wissenschaften das Verlangen nach Darstellung des Erkannten sich ausspricht, desto mehr nähern sie sich wieder dem künstlerischen Dichten, und der erreichbarsten Vollendung in der Versinnlichung des allgemeinen Gegenstandes gehören die herrlichen Werke aus diesem Kreise der Literatur an. Nichts andres vermag aber endlich die tiefste und allgemeinste Wissenschaft zu wissen, als das Leben selbst, und der Inhalt des Lebens ist kein andrer als der Mensch und die Natur: vollkommenste Versicherung ihrer selbst erhält daher die Wissenschaft nur wieder im Kunstwerk, in dem Werke, das den Menschen und die Natur — so weit diese im Menschen sich zum Bewußtsein gelangt — unmittelbar darstellt. Die Erfüllung der Wissenschaft ist somit ihre Erlösung in die Dichtkunst, aber in diejenige Dichtkunst, die in schwesterlicher Gemeinschaft mit den übrigen Künsten zum vollendeten Kunstwerke sich anläßt, — und dieses Kunstwerk ist kein andres als das Drama. —

Das Drama ist nur als vollster Ausdruck eines gemeinschaftlichen künstlerischen Mitteilungsverlangens denkbar; dieses Verlangen will sich aber wiederum nur an eine gemeinschaftliche Teilnahme kundgeben. Wo sowohl diese als jenes fehlt, ist das Drama kein notwendiges, sondern ein willkürliches Kunstprodukt. Ohne daß jene Bedingungen im Leben vorhanden waren, hat nun der Dichter für sich allein, im Drange nach unmittelbarer Darstellung des von ihm erkannten Lebens, das Drama zu schaffen versucht; sein Schaffen mußte daher allen Mängeln willkürlichen Verfahrens unterliegen. Genau nur in dem Grade, als sein Drang aus einem gemeinschaftlichen hervorging, und an eine gemeinschaftliche Teilnahme sich aussprechen konnte, finden wir seit der Wiederbelebung des Dramas

die notwendigen Bedingungen desselben erfüllt, und das Verlangen, ihnen zu entsprechen, mit Erfolg belohnt.

Ein gemeinschaftlicher Drang zum dramatischen Kunstwerke kann nur in denjenigen vorhanden sein, welche gemeinschaftlich das Kunstwerk wirklich darstellen: diese sind, nach unsern Begriffen, die Schauspielergenossenschaften. Solche Genossenschaften sehen wir am Schlusse des Mittelalters unmittelbar aus dem Volke hervorgehen: diejenigen, die später sich ihrer bemeisterten, und vom Standpunkte der absoluten Dichtkunst aus, ihnen das Gesetz machten, erwarben sich das Verdienst, in Grund und Boden das verdorben zu haben, was derjenige, der unmittelbar aus solch' einer Genossenschaft hervorging, mit ihr und für sie dichtete, zum Staunen aller Zeiten erschaffen hatte. Aus der innigsten, wahrhaftesten Natur des Volkes heraus dichtete Shakespeare für seine Schauspielgenossen das Drama, das uns um so staunenswürdiger erscheint, als wir durch die Macht der nackten Rede allein und ohne alle Hülfe verwandter Kunstarten es erstehen sehen: nur eine Hilfe ward ihm zu teil, die Phantasie seines Publikums, das mit lebhafter Teilnahme sich der Begeisterung der Genossen des Dichters zuwandte. Ein unerhörtes Genie, und eine nie wieder erschienene Gunst glücklicher Umstände, ersetzten gemeinschaftlich, was ihnen gemeinschaftlich abging. Das ihnen gemeinsame Schöpferische war aber — das Bedürfnis, und wo dieses in wahrhafter, naturnotwendiger Kraft sich äußert, da vermag der Mensch auch das Unmögliche, um es zu befriedigen: aus der Armut wird Fülle, aus dem Mangel Überfluß; die ungeschlachte Gestalt des schlichten Volkskomödianten spricht in Heldengebärden, der rauhe Klang der Alltagssprache wird tönende Seelenmusik, das rohe, mit Teppichen umhangene Brettergerüst wird zur Weltbühne mit all' ihren reichen Szenen. Nehmen wir dies Kunstwerk aus der Fülle glücklicher Bedingungen hinweg, stellen wir es außerhalb des Bereiches zeugender Kraft, wie sie aus dem Bedürfnisse dieser einen, gerade so gegebenen Zeitperiode hervorging, so sehen wir aber zu unsrer Trauer, daß die Armut doch nur Armut, der Mangel doch nur Mangel war; daß Shakespeare wohl der gewaltigste Dichter aller Zeiten, sein Kunstwerk aber noch nicht das Werk für alle Zeiten war; daß nicht sein Genius, wohl aber der unvollendete, nur wollende, noch nicht

aber könnende künstlerische Geist seiner Zeit, ihn doch nur zum Thespis der Tragödie der Zukunft machte. Wie der Karren des Thespis, in dem geringen Zeitumfange der athenischen Kunstblüte, sich zu der Bühne des Aischylos und Sophokles verhält, so verhält sich die Bühne Shakespeares in dem ungemessenen Zeitraume der allgemeinsamen menschlichen Kunstblüte, zu dem Theater der Zukunft. Die Tat des alleinigen Shakespeare, die ihn zu einem allgemeinen Menschen, zum Gotte machte, ist doch nur die Tat des einsamen Beethoven, die ihn die Sprache der künstlerischen Menschen der Zukunft finden ließ: erst wo diese beiden Prometheus — Shakespeare und Beethoven — sich die Hand reichen; wo die marmornen Schöpfungen des Phidias in Fleisch und Blut sich bewegen werden; wo die nachgebildete Natur, aus dem engen Rahmen an der Zimmerwand des Egoisten, in dem weiten, von warmem Leben durchwehten, Rahmen der Bühne der Zukunft üppig sich ausdehnen wird, — erst da wird, in der Gemeinschaft aller seiner Kunstgenossen, auch der Dichter seine Erlösung finden. —

Auf dem weiten Wege von der Bühne Shakespeares zu dem Kunstwerke der Zukunft sollte der Dichter seiner einsamen Unseligkeit erst noch recht inne werden. Aus der Genossenschaft der Darsteller war der dramatische Dichter naturgemäß hervorgegangen; in törigem Hochmute wollte er sich nun über die Genossen erheben, und ohne ihre Liebe, ohne ihren Drang, ganz für sich hinter dem Gelehrtenpulte das Drama denen diktieren, aus deren freiem Darstellungstriebe es doch einzig nur unwillkürlich erwachsen, und deren gemeinsamem Wollen er nur die bindende, einigende Absicht zuweisen konnte. So verstummten dem Dichter, der den künstlerischen Lebensdrang beherrschen, nicht mehr nur aussprechen wollte, die zu dienenden Sklaven erniedrigten Organe der dramatischen Kunst. Wie der Virtuos die Tasten des Klaviers auf- und niederdrückt, so wollte der Dichter nun das künstlich aneinandergefügte Schauspielerpersonal wie ein hölzernes Instrument spielen, aus dem man gerade nur seine spezielle Kunstfertigkeit hören, auf dem man nur ihn, den spielenden Virtuosen, wahrnehmen sollte. Dem ehrgierigen Egoisten erwiderten die Tasten des Instrumentes auf ihre Weise: je bravourwütiger er darauf loshämmerte, desto mehr stockten und klapperten sie.

Goethe zählte einst nur vier Wochen reinen Glückes aus seinem überreichen Leben zusammen: die unseligsten Jahre seines Lebens erwähnt er nicht besonders; wir kennen sie aber: — es waren die, in denen er jenes stockende und verstimmte Instrument sich zu seinem Gebrauche herrichten wollte. Ihn, den Gewaltigen, verlangte es, aus der lautlosen Einöde kunstliterarischen Schaffens sich in das lebendige, klangvolle Kunstwerk zu erlösen. Wessen Auge war sicherer und umfassender im Erkennen des Lebens, als das seinige? Was er ersehen, geschildert und beschrieben, das wollte er nun auf jenem Instrumente zu Gehör bringen. O Himmel! wie entstellt, wie unkennbar klangen ihm seine, in dichterische Musik gebrachten, Anschauungen entgegen! Was hat er mit dem Stimmhammer pochen müssen, was die Saiten ziehen und dehnen, bis wimmernd sie endlich sprangen! — Er mußte ersehen, daß in der Welt alles möglich ist, nur nicht, daß der abstrakte Geist die Menschen regiere: wo dieser Geist nicht aus dem ganzen gesunden Menschen herauskeimt und seine Blüte entfaltet, da läßt er sich nicht von oben herein eingießen. Der egoistische Dichter kann durch seine Absicht mechanische Puppen sich bewegen lassen, nicht aber aus Maschinen wirkliche Menschen zum Leben bringen. Von der Bühne, wo Goethe Menschen machen wollte, verjagte ihn endlich ein Pudel; — zum warnenden Beispiele für alles unnatürliche Regieren von Oben!

Wo ein Goethe gescheitert war, mußte es guter Ton werden, von vorne herein sich als gescheitert anzusehen: die Dichter dichteten noch Schauspiele, aber nicht für die ungehobelte Bühne, sondern für das glatte Papier. Nur was so in zweiter oder dritter Qualität noch hier oder da, der Lokalität angemessen, herumdichtete, gab sich mit den Schauspielern ab; nicht aber der vornehme, sich selbst dichtende Dichter, der von allen Lebensfarben nur noch die abstrakte preußische Landesfarbe, Schwarz auf Weiß, anständig fand. So erschien denn das Unerhörte: für die stumme Lektüre geschriebene Dramen!

Behalf sich Shakespeare im Drange nach unmittelbarem Leben mit dem rohen Gerüste seiner Volksbühne, so genügte der egoistischen Resignation des modernen Dramatikers die Buchhändlertafel, auf der er sich lebendig tot zum Markte auslegte. Hatte das sinnlich erscheinende Drama sich an das Herz des

Volkes geworfen, so legte das „im Verlag" erschienene Bühnenstück sich der Geneigtheit des Kunstkritikers zu Füßen. Aus einer sklavischen Abhängigkeit in die andre sich fügend, schwang sich so die dramatische Dichtkunst — nach ihrem eitlen Wähnen — zur unbegrenzten Freiheit auf; diese lästigen Bedingungen, unter denen allein ein Drama in das Leben treten konnte, durfte sie ja nun ohne alle Umstände über den Haufen werfen; nur was leben will, hat der Notwendigkeit zu gehorchen, — was aber viel mehr als leben, nämlich tot sein will, das kann mit sich machen, was es Lust hat: das Willkürlichste ist in ihm das Notwendigste, und je unabhängiger von den Bedingungen der sinnlichen Erscheinung, desto freier durfte die Dichtkunst sich nur noch dem Sichselbstwollen, der absoluten Selbstbewunderung überlassen.

So war durch die Aufnahme des Dramas in die Literatur nur eine neue Form gewonnen, in der die Dichtkunst jetzt wieder sich selbst dichten konnte, vom Leben nur den zufälligen Stoff entnehmend, den sie willkürlich zur einzig notwendigen Selbstverherrlichung benutzen durfte. Aller Stoff, alle Form war ihr nur dazu da, einen abstrakten Gedanken, das idealisierte selbstsüchtige liebe Ich des Dichters, dem lesenden Auge auf das Dringendste anzuempfehlen. Wie treulos vergaß sie dabei, daß sie alle, auch die kompliziertesten ihrer Formen, doch nur diesem hochmütig verachteten sinnlichen Leben erst zu verdanken hatte! Von der Lyrik durch alle Dichtungsformen hindurch bis zu diesem literarischen Drama, gibt es nicht eine einzige, die nicht der leiblichen Unmittelbarkeit des Volkslebens, als bei weitem reinere und edlere Form entblüht wäre. Was sind alle die Ergebnisse des scheinbar selbständigen Gestaltens der abstrakten Dichtkunst in bezug auf Sprache, Vers und Ausdruck, gegen die immer frisch gezeugte Schönheit, Mannigfaltigkeit und Vollendung der Volkslyrik, welche die Forschung jetzt in höchstem Reichtume erst wieder unter Schutt und Trümmer hervorzuziehen bemüht ist? Diese Volkslieder sind ohne Tonweise aber gar nicht zu denken: was aber nicht nur gesprochen, sondern auch gesungen wurde, gehörte dem unmittelbar sich kundgebenden Leben an; wer spricht und singt, der drückt zugleich auch durch Gebärde und Bewegung seine Gefühle aus, — wenigstens wer dies unwillkürlich tut, wie das Volk, — allerdings nicht

der geschulte Zögling unsrer Gesangsprofessoren. — Wo die so geartete Kunst blüht, da erfindet sie von selbst aber auch immer neue Wendungen des Ausdrucks, neue Formen der Dichtung, und die Athener lehren uns ja, wie im Fortschritte dieser Selbstbildung das höchste Kunstwerk, die Tragödie geboren werden konnte. — Dagegen muß nun die vom Leben abgewandte Dichtkunst ewig unfruchtbar bleiben; all' ihr Gestalten kann immer nur das der Mode, das des willkürlichen Kombinierens — nicht Erfindens — sein; unglücklich in jeder Berührung mit der Materie, wendet sie sich daher immer wieder nur zum Gedanken zurück, diesem rastlosen Triebrade des Wunsches, des ewig begehrenden, ewig ungestillten Wunsches, der — die einzig mögliche Befriedigung in der Sinnlichkeit von sich abweisend — ewig nur sich wünschen, ewig nur sich verzehren muß.

Aus diesem Zustande der Unseligkeit heraus vermag das gedichtete Literaturdrama sich nur dadurch wieder zu erlösen, daß es zum lebendigen wirklichen Drama wird. Der Weg dieser Erlösung ist wiederholt, und auch in neuerer Zeit, oft eingeschlagen worden, — von manchem aus redlicher Sehnsucht, von vielen leider aber auch nur aus keinem andern Grunde, als weil die Bühne unvermerkt ein einträglicherer Markt, als die Buchhändlertafel geworden war.

Die Öffentlichkeit, möge sie auch in noch so großer gesellschaftlicher Entstellung sich zeigen, hält sich immer nur an das Unmittelbare und sinnlich Wirkliche; ja die Wechselwirkung des Sinnlichen macht im Grunde nur das aus, was wir Öffentlichkeit nennen. Hatte die hochmütig unfähige Dichtkunst sich von dieser unmittelbaren Wechselwirkung zurückgezogen, so hatten, in bezug auf das Drama, die Schauspieler sich dieser allein bemächtigt. Sehr richtig gehört die theatralische Öffentlichkeit eigentlich auch nur der darstellenden Genossenschaft allein. Wo aber alles sich egoistisch absonderte, wie der Dichter von dieser Genossenschaft, der er der Sache gemäß ursprünglich unmittelbar angehört, da trennte auch die Genossenschaft das gemeinschaftliche Band, das sie einzig zu einer künstlerischen machte. Wollte der Dichter unbedingt nur sich auf der Bühne sehen, — bestritt er somit von vornherein der Genossenschaft ihre künstlerische Bedeutung, — so löste aus ihr mit weit natürlicherer Berechtigung auch der einzelne Darsteller sich los, um unbedingt

wiederum nur sich geltend zu machen; und hierin ward er vom Publikum, das unwillkürlich sich immer nur an die absolute Erscheinung hält, mit aufmunterndster Beistimmung unterstützt. — Die Schauspielkunst wurde hierdurch zur Kunst des Schauspielers, zur persönlichen Virtuosität, d. h. derjenigen egoistischen Kunstäußerung, die unbedingt wiederum nur sich, die absolute Glorie der Persönlichkeit will. Der gemeinsame Zweck, durch welchen einzig das Drama zum Kunstwerke wird, lag dem persönlichen Virtuosen bis zur unkenntlichsten Ferne ab, und was die Schauspielkunst als eine gemeinsame, auf den Geist der Gemeinsamkeit einzig begründete, ganz von selbst erzeugen muß, — das dramatische Kunstwerk, — das will dieser eine Virtuose, oder die Zunft der Virtuosen, gar nicht, sondern sich, das seiner persönlichen Kunstfertigkeit speziell Entsprechende, das seine Eitelkeit einzig Lohnende allein. Hundert der fähigsten Egoisten, wenn sie alle auf einer Stelle versammelt sind, vermögen aber nicht das zu vollbringen, was nur das Werk der Gemeinsamkeit sein kann, wenigstens nicht eher, als bis sie eben aufhören, Egoisten zu sein; so lange sie dies aber sind, ist ihre, unter äußerem Zwange einzig zu ermöglichende, gemeinschaftliche Wirksamkeit nur die des gegenseitigen Neides und Hasses, — und oft gleicht daher unsre Schaubühne dem Kampfplatze der beiden Löwen, auf dem wir nur noch die Schwänze erblicken, bis auf welche diese sich gegenseitig aufgefressen haben.

Nichtsdestoweniger ist dennoch da, wo selbst nur diese Virtuosität des Darstellers für das Publikum den Begriff der Schauspielkunst ausmacht, wie in den meisten französischen Theatern und selbst in der Opernwelt Italiens, eine natürlichere Äußerung des künstlerischen Darstellungstriebes vorhanden, als dort, wo der abstrakte Dichter dieses Triebes zu seiner Selbstverherrlichung sich bemächtigen will. Aus jener Virtuosenwelt kann, wie die Erfahrung so oft bewiesen hat, bei einer der künstlerischen Befähigung entsprechenden gesunden Herzensnatur, ein dramatischer Darsteller hervorgehen, der durch eine einzige Leistung uns das höchste Wesen der dramatischen Kunst deutlicher zu erschließen vermag, als hundert Kunstdramen für sich. Wo hingegen die dramatische Kunstpoesie auch für die lebendige Darstellung allein experimentieren will, vermag sie nur Virtuosen und Publikum vollends ganz zu verwirren, oder mit allem Eigen-

dünkel sich in die schmählichste Abhängigkeit zu begeben. Sie bringt entweder nur todgeborene Kinder zur Welt, — und das ist ihre beste Tätigkeit, denn hiermit schadet sie doch nichts, — oder sie impft ihre ureigene Krankheit des Wollens und Nichtkönnens wie eine verzehrende Pest den noch halbwegs gesunden Gliedern der Schauspielkunst ein. Jedenfalls muß sie nach den zwangvollen Gesetzen der abhängigsten Unselbständigkeit verfahren: sie muß sich, um nur irgend welche Form zu gewinnen, überall dahin umsehen, wo diese Form irgendwo aus der wirklich lebendigen Schauspielkunst hervorgegangen war. Diese wird denn bei uns in der neuesten Zeit fast nur den Schülern Molières entnommen.

Bei dem lebhaften, jeder Abstraktion im Grunde immer feindlichen Volke der Franzosen lebte die Schauspielkunst — so weit sie nicht vom Einflusse des Hofes beherrscht wurde — meist von sich selbst: was unter all' dem übermächtigen, kunstfeindlichen Einwirken unsrer allgemeinen sozialen Zustände aus der modernen Schauspielkunst Gesundes sich entwickeln konnte, haben wir, seit dem Ersterben des Shakespeareschen Dramas, einzig den Franzosen zu verdanken. Aber auch bei ihnen hat — unter dem Drucke des, allem Gemeinsamen tödlichen, herrschenden Weltgeistes, dessen Wesen der Luxus und die Mode ist, — das wirkliche, vollendete, dramatische Kunstwerk auch nicht nur annähernd sich erzeugen können: das einzige Gemeinsame in der modernen Welt, der Spekulations- und Schachergeist, hat auch bei ihnen alle Keime der wahren dramatischen Kunst in egoistischer Zerspaltung gehalten. Kunstformen, die diesem kümmerlichen Wesen entsprechen, hat die französische Dramatik allerdings aber gewonnen: bei aller Unsittlichkeit des Inhaltes, spricht sich ungemeines Geschick in ihnen aus, diesen Inhalt so schmackhaft wie möglich zu machen, und immer haben sie das Auszeichnende an sich, daß sie aus dem Wesen gerade der französischen Schauspielkunst, also aus dem Leben, wirklich hervorgegangen sind.

Unsre deutschen Dramatiker, aus dem willkürlichen Inhalte ihrer dichterischen Absicht nach Erlösung in irgend einer notwendig erscheinenden Form sich sehnend, stellten sich, da sie nichts zu bilden vermochten, diese notwendige Form willkürlich dar, indem sie nach dem französischen Schema griffen, ohne zu bedenken, daß dieses einem ganz verschiedenen, wirklichen Be-

dürfnisse entsprungen war. Wer nicht aus Notwendigkeit verfährt, hat aber die Wahl nach Belieben. So waren auch unsre Dramatiker mit der Annahme der französischen Form durchaus noch nicht ganz befriedigt: es fehlte zum Gebräu noch dies und jenes, — etwas Shakespearesche Verwegenheit, etwas spanisches Pathos, und als Zutat Überreste Schillerscher Idealität oder Ifflandscher Bürgergemütlichkeit; dies alles nun nach französischem Rezepte unerhört pfiffig angemacht, mit journalistischer Bedachtsamkeit auf den neuesten Skandal zugerichtet, dem beliebtesten Schauspieler, — da der Dichter nun einmal selbst das Komödienspielen nicht erlernt hat, — die Rolle womöglich wiederum eines Dichters zugeteilt, — dies und jenes noch mit hinzu, wie es gerade die Umstände fügen —: so haben wir das modernste dramatische Kunstwerk, den in Wahrheit sich selbst, d. h. seine handgreifliche Unfähigkeit dichtenden Dichter.

Genug von dem beispiellosen Jammer unsrer theatralischen Dichtkunst, mit der wir im Grunde hier allein doch nur zu tun haben, da wir die eigentliche Literaturpoesie durchaus nicht in den Kreis unsrer näheren Betrachtung zu ziehen haben; denn wir suchen im Hinblick auf das Kunstwerk der Zukunft die Dichtkunst da auf, wo sie lebendige, unmittelbare Kunst werden will, und dies ist im Drama, nicht aber da, wo sie auf dieses Lebendigwerden verzichtet, und — bei aller Fülle der Gedanken — die Bedingungen ihres eigentümlichen Schaffens doch nur der trostlosen künstlerischen Unfähigkeit unsers öffentlichen Lebens entnimmt. Die Literaturpoesie ist der einzige — traurige und unvermögende! — Trost des, nach dichterischem Genuß verlangenden, einsamen Menschen der Gegenwart: der Trost, den sie gewährt, ist aber in Wahrheit nur das gesteigerte Verlangen nach dem Leben, nach dem lebendigen Kunstwerke; denn der Trieb dieses Verlangens ist ihre eigene Seele, — wo er sich nicht ausspricht, nicht offen und mit Macht sich kundgibt, da ist die letzte Wahrheit auch aus dieser Poesie verschwunden: je redlicher und ungestümer er jedoch in ihr lebt, desto wahrhaftiger ist aber auch das Zugeständnis ihrer eigenen Trostlosigkeit in ihr ausgesprochen, und als einzig mögliche Befriedigung ihres Verlangens ihre Selbstvernichtung, ihr Aufgehen in das Leben, in das lebendige Kunstwerk der Zukunft von ihr bekannt.

Erwägen wir, wie diesem warmen, schönen Verlangen der Literaturpoesie einst entsprochen werden müsse, und überlassen wir während dessen unsre moderne dramatische Dichtkunst den glorreichen Triumphen ihrer stupiden Eitelkeit!

6.

Bisherige Versuche zur Wiedervereinigung der drei menschlichen Kunstarten.

Bei übersichtlicher Wahrnehmung des Gebarens jeder der drei rein menschlichen Kunstarten nach ihrem Losreißen aus dem ursprünglichen Vereine, mußten wir deutlich erkennen, daß genau da, wo die eine Kunstart die andre berührte, wo die Fähigkeit der andern für die der einen eintrat, sie auch ihre natürliche Grenze fand: über diese Grenze vermochte sie sich von dieser Kunstart wieder bis zu der dritten, und durch diese dritte wieder bis zu sich selbst, bis zu ihrer besondersten Eigentümligkeit zurück, auszudehnen, — jedoch nur nach den natürlichen Gesetzen der Liebe, der Hingebung an das Gemeinsame durch die Liebe. Wie der Mann durch die Liebe in die Natur des Weibes sich versenkt, um durch dieses in ein Drittes, das Kind aufzugehen, — in dem Dreivereine dennoch aber nur sich, in sich jedoch sein erweitertes, ergänztes und vervollständigtes Wesen liebend wiederfindet: so vermag jede der einzelnen Kunstarten, im vollkommenen, gänzlich befreiten Kunstwerke sich selbst wiederzufinden, ja sich selbst, ihr eigenstes Wesen, als zu diesem Kunstwerke erweitert anzusehen, sobald sie auf dem Wege wirklicher Liebe, durch Versenkung in die verwandten Kunstarten, wieder zu sich zurückkommt, und den Lohn ihrer Liebe in dem vollkommenen Kunstwerke findet, zu dem sie selbst sich erweitert weiß. Nur die Kunstart, die das gemeinsame Kunstwerk will, erreicht somit aber auch die höchste Fülle ihres eigenen besonderen Wesens; wogegen diejenige, die nur sich, ihre höchste Fülle schlechtweg aus sich allein will, bei allem Luxus, den sie auf ihre einsame Erscheinung verwendet, arm und unfrei bleibt. Der Wille zum gemeinsamen Kunstwerke entsteht aber in jeder Kunstart unwillkürlich, unbewußt von selbst, sobald sie an ihren Schranken angelangt, der entsprechenden Kunstart sich gibt, nicht aber von ihr zu

nehmen strebt: ganz sie selbst bleibt sie, wenn sie ganz sich selbst gibt: zu ihrem Gegenteile muß sie aber werden, wenn sie endlich ganz von der andern sich nur erhalten muß: „wess' Brot ich esse, dess' Lied ich singe“. Wenn sie aber ganz einer andern sich gibt, so bleibt sie auch ganz in ihr enthalten, vermag ganz aus ihr in die dritte überzugehen, um so im gemeinsamen Kunstwerke in höchster Fülle ganz sie selbst wiederum zu sein. —

Von allen Kunstarten bedurfte, ihrem innersten Wesen nach, keine der Vermählung mit einer andern so sehr, als die Tonkunst, weil sie in ihrer sonderlichsten Eigentümlichkeit eben nur wie ein flüssiges Naturelement zwischen den, bestimmter und individueller sich gebenden, Wesenheiten der beiden andern Kunstarten ausgegossen ist. Nur durch die Rhythmen des Tanzes, oder nur als Trägerin des Wortes, vermochte sie aus ihrem unendlich verschwimmenden Wesen zu genau unterscheidbarer, charakteristischer Körperlichkeit zu gelangen. Keine der andern Kunstarten vermochte sich aber unbedingt liebevoll in das Element der Tonkunst zu versenken: jede schöpfte nur aus ihm so weit, als es ihr zu einem bestimmten egoistischen Zwecke dienlich schien; jede nahm nur von ihr, gab sich ihr aber nicht, — so daß die Tonkunst, die aus Lebensbedürfnis überall hin die Hand ausstreckte, sich endlich selbst nur noch durch Nehmen zu erhalten suchen mußte. So verschlang sie zunächst das Wort, um nach Belieben mit ihm zu machen, was sie verlangte: verfügte sie nun über dieses Wort in der christlichen Musik nach unbedingter Gefühlswillkür, so verlor sie aber auch an ihm, so zu sagen, das Knochenmark, dessen sie, im Sehnen nach Menschwerdung, zu der Flüssigkeit ihres Blutes bedurfte, und an dem sie sich zu kernigem Fleische hätte verdichten können. Ein notwendiges neues kräftiges Erfassen des Wortes, um an ihm sich zu gestalten, gab sich in der protestantischen Kirchenmusik kund, und drängte bis zum kirchlichen Drama in der Passionsmusik, in der das Wort nicht mehr bloßer verschwimmender Gefühlsausdruck war, sondern zum Handlung zeichnenden Gedanken sich erkräftigte. In diesen kirchlichen Dramen nötigte die, immer noch vorherrschende und alles nur für sich konstruierende, Musik, gleichsam die Dichtkunst, sich ernstlich und männlich mit ihr zu befassen: die feige Dichtkunst schien aber wie vor dieser Zumutung zu er-

schrecken; es dünkte sie angemessen, dem gewaltig anschwellenden Ungeheuer der Musik, wie um es zu begütigen, einige zu erübrigende Bissen von sich zum Fraße hinzuwerfen, nur aber, um, wiederum egoistisch gebietend, in ihrer besonderen Sphäre, der Literatur, ganz und ungestört sie selbst bleiben zu dürfen. Dieser eigensüchtig feigen Stimmung der Dichtkunst zur Tonkunst haben wir die naturwidrige Ausgeburt des Oratoriums zu verdanken, wie es sich aus der Kirche endlich in den Konzertsaal verpflanzte. Das Oratorium will Drama sein, aber genau nur so weit, als es der Musik erlaubt, die unbedingte Hauptsache, die einzig tonangebende Kunstart im Drama zu sein. Wo die Dichtkunst für sich das Alleinige sein wollte, wie im rezitierten Schauspiele, da nahm sie die Musik in ihren Dienst zu Nebenzwecken, zu ihrer Bequemlichkeit, wie z. B. zur Unterhaltung der Zuschauer in den Zwischenakten, oder auch zur Steigerung der Wirkung gewisser stummer Handlungen, wie eines behutsamen Spitzbubeneinbruches und dergleichen mehr. Nicht minder geschah dies von der Tanzkunst, wenn sie stolz zu Rosse saß und von der Musik ganz ergebenst den Steigbügel sich halten ließ. Gerade so machte es nun die Tonkunst im Oratorium mit der Dichtkunst: sie ließ sich von ihr eben nur die Steine zu Haufen tragen, aus denen sie nach Belieben ihr Gebäude aufführen konnte. Zur unverschämtesten Äußerung ihres immer anschwellenden Hochmutes bestimmte sich die Musik aber endlich in der Oper. Hier nahm sie den Tribut der Dichtkunst bis auf den letzten Heller in Anspruch: die Poesie sollte ihr nicht mehr nur Verse machen, nicht mehr wie im Oratorium, menschliche Charaktere und dramatische Zusammenhänge nur andeuten, um ihr Anhalt zur Ausbreitung zu geben, — sondern sie sollte ihr ganzes Wesen, alles, was sie irgend vermochte, vollständige Charaktere und komplizierte dramatische Handlungen, kurz das ganze gedichtete Drama selbst ihr zu Füßen legen, um nach Belieben mit diesem Huldigungsgeschenke machen zu dürfen, was ihre Laune ihr eingäbe.

Die Oper, als scheinbare Vereinigung aller drei verwandten Kustarten, ist der Sammelpunkt der eigensüchtigsten Bestrebungen dieser Schwestern geworden. Unleugbar spricht die Tonkunst in ihr das suprematische Recht der Gesetzgebung an, ja ihrem — aber egoistisch geleiteten — Drange zum eigentlichen Kunstwerke, dem Drama, haben wir die Oper lediglich zu

verdanken. In dem Grade, als Tanz- und Dichtkunst, ihr aber nur dienen sollen, regt sich jedoch, aus den Gegenden der egoistischen Gestaltungen dieser her, ein beständiges Reaktionsgelüst gegen die herrschsüchtige Schwester auf. Dicht- und Tanzkunst hatten sich auf ihre Weise das Drama besonders angeeignet; Schauspiel und pantomimisches Ballett waren die beiden Territorien, zwischen denen sich die Oper nun ergoß, von beiden in sich aufnehmend, was ihr zur egoistischen Selbstverherrlichung der Musik unerläßlich schien. Schauspiel und Ballett waren sich aber ihrer gewaltsamen Sonderselbständigkeit sehr wohl bewußt: sie liehen sich der Schwester nur wider Willen her, und jedenfalls nur mit dem tückischen Vorsatze, bei irgend geeigneter Gelegenheit in vollster Breite sich allein geltend zu machen. So wie die Dichtkunst den pathetischen, der Oper allein zusagenden Gefühlsboden verläßt, und ihr Netz der modernen Intrigue auswirft, ist Schwester Musik gefangen und muß, wollend oder nicht, ohne an ihnen haften zu können, die öden Spinnfäden drehen und wenden, welche die raffinierende Theaterstückmacherin allein zum Gewebe verbinden kann: da schwirrt und zwitschert sie denn wohl noch wie in der französischen Pfiffigkeitsoper, bis ihr endlich mißmutig der Atem ausgeht, und Schwester Prosa ganz allein sich nur noch breit macht. Die Tanzkunst hingegen darf nur irgend welche Lücke im Atemholen der gesetzgebenden Sängerin ersehen, irgend welches Erkalten des Lavastromes musikalischen Gefühlsergusses, — sogleich schwingt sie ihre Beine bis zu ihrer Ausdehnung über die ganze Bühne, tanzt die Schwester Musik von der Szene hinweg in das einzige Orchester noch hinunter, dreht, schwenkt und wirbelt sich so lange, bis das Publikum den Wald vor lauter Bäumen, d. h. die Oper vor lauter Beinen gar nicht mehr sieht.

So wird die Oper zum gemeinsamen Vertrage des Egoismus der drei Künste. Die Tonkunst, um ihre Suprematie zu retten, verträgt mit der Tanzkunst auf so und so viele Viertelstunden, die ihr ganz allein gehören sollen: in dieser Zeit soll die Kreide auf den Schuhsohlen die Gesetze der Bühne schreiben, nach dem Systeme der Beinschwingungen, nicht aber dem der Tonschwingungen, Musik gemacht werden; auch soll den Sängern ausdrücklich verboten sein, nach irgend welcher anmutiger Leibesbewegung sich gelüsten zu lassen, — diese soll nur dem

Tänzer gehören, wogegen der Sänger, auch schon zur Konservierung seiner Stimme, zur vollständigsten Enthaltung von mimischer Gebärdenlust verpflichtet sein soll. Mit der Dichtkunst setzt sie aber zu deren höchster Befriedigung fest, daß man auf der Bühne gar keinen Gebrauch von ihr machen, ja ihre Verse und Worte möglichst gar nicht einmal aussprechen wolle, um sie dafür, als gedrucktes und notwendig nachzulesendes Textbuch, ganz wieder Literatur, schwarz auf weiß, sein zu lassen. So ist denn der edle Bund geschlossen, jede Kunstart wieder sie selbst, und zwischen Tanzbein und Textbuch schwimmt die Musik wieder der Länge und Breite nach wie und wohin sie Lust hat. — Das ist die moderne Freiheit im getreuen Abbilde der Kunst! —

Nach so schmählichem Vertrage mußte aber die Tonkunst, so glänzend sie auch in der Oper zu herrschen schien, dennoch ihrer demütigsten Abhängigkeit inne werden. Ihr Lebenshauch ist die Herzensliebe; will diese auch nur sich, nur ihre Befriedigung, so ist sie zu dieser Befriedigung eines Gegenstandes nicht nur bloß ebenso bedürftig, wie das Sehnen der Sinnen- und Verstandesliebe, sondern sie empfindet dies Bedürfnis glühender und drängender als jene. Die Stärke ihres Bedürfnisses gibt ihr den Mut der Selbstaufopferung, und hat Beethoven diesen Mut in einer kühnsten Tat ausgesprochen, so haben Tondichter, wie Gluck und Mozart, nicht minder durch herrliche, liebereiche Taten diese Freude kundgegeben, mit der der Liebende in seinen Gegenstand sich versenkt, um aufzuhören, er selbst zu sein, zum Lohn dafür aber unendlich mehr zu werden. Da, wo das von vornherein nur für egoistische Kundgebung der einzelnen Künste zugerichtete Bauwerk der Oper nur irgend die Bedingungen in sich aufzeigte, die das volle Aufgehen der Musik in die Dichtkunst ermöglichen, haben diese Meister die Erlösung ihrer Kunst zum gemeinsamen Kunstwerke vollbracht. Der unabwendbare schädliche Einfluß herrschender schlechter Zustände erklärt uns aber die große Vereinzelung jener schönen Taten, sowie die Vereinzelung der Tondichter selbst, die sie vollbrachten; was unter gewissen glücklichen, doch aber fast nur zufälligen Umständen dem einzelnen möglich war, gibt der Masse der Erscheinungen noch lange kein Gesetz: in dieser erkennen wir aber nur das zersplitterte egoistische Walten der Willkür, das ja das Ver-

fahren aller bloßen Nachahmung ist, weil sie nicht aus sich selbst schafft. Gluck und Mozart, sowie die sehr wenigen ihnen verwandten Tondichter *, dienen uns auf dem öden, nächtlichen Meere der Opernmusik nur als einsame Leitsterne zum Erkennen der rein künstlerischen Möglichkeit des Aufgehens der reichsten Musik in noch reichere dramatische Dichtkunst, nämlich in die Dichtkunst, die durch dieses freie Aufgehen der Musik in sie erst zu der allvermögenden dramatischen Kunst wird. Wie unmöglich das vollendete Kunstwerk unter den uns beherrschenden Zuständen ist, beweist aber gerade, daß, nachdem Gluck und Mozart die höchste Fähigkeit der Musik aufgedeckt, diese Taten ohne den mindesten Einfluß auf unser eigentliches modernes Kunstgebaren geblieben sind, — daß die Funken, die ihrem Genius entsprangen, nur gleich gaukelndem Feuerwerke unsrer Kunstwelt vorschwebten, durchaus aber nicht das Feuer zu zünden vermochten, das durch sie entbrennen mußte, wenn der Brennstoff wirklich vorhanden gewesen wäre.

Die Taten Glucks und Mozarts waren aber auch nur einseitige Taten, d. h. sie deckten nur die Fähigkeit und den notwendigen Willen der Musik auf, ohne von ihren Schwesterkünsten verstanden zu werden, ohne daß diese gemeinschaftlich, und aus gleich wahr empfundenem Drange nach Aufgehen in einander, zu jenen Taten beigetragen, oder ihrerseits sie erwidert hätten. Nur aus gleichem, gemeinschaftlichem Drange aller drei Kunstarten kann aber ihre Erlösung in das wahre Kunstwerk, somit dieses Kunstwerk selbst ermöglicht werden. Erst wenn der Trotz aller drei Kunstarten auf ihre Selbständigkeit sich bricht, um in der Liebe zu den andern aufzugehen; erst wenn jede sich selbst nur in der andern zu lieben vermag; erst wenn sie selbst als einzelne Künste aufhören, werden sie alle fähig, das vollendete Kunstwerk zu schaffen; ja ihr Aufhören in diesem Sinne ist ganz von selbst schon dieses Kunstwerk, ihr Tod unmittelbar sein Leben.

Somit wird das Drama der Zukunft genau dann von selbst dastehen, wenn nicht Schauspiel, nicht Oper, nicht Pantomime mehr zu leben vermögen; wenn die Bedingungen, die sie ent-

---

* Unter diesen ist aber namentlich der Meister der französischen Schule aus dem Anfange dieses Jahrhunderts zu gedenken.

stehen ließen und bei ihrem unnatürlichen Leben erhielten, vollständig aufgehoben sind. Diese Bedingungen heben sich nur durch das Eintreten derjenigen Bedingungen auf, welche das Kunstwerk der Zukunft aus sich erzeugen. Nicht vereinzelt können diese aber entstehen, sondern nur im vollsten Zusammenhange mit den Bedingungen aller unsrer Lebensverhältnisse. Nur wenn die herrschende Religion des Egoismus, die auch die gesamte Kunst in verkrüppelte, eigensüchtige Kunstrichtungen und Kunstarten zersplitterte, aus jedem Momente des menschlichen Lebens unbarmherzig verdrängt und mit Stumpf und Stiel ausgerottet ist, kann aber die neue Religion, und zwar ganz von selbst, in das Leben treten, die auch die Bedingungen des Kunstwerkes der Zukunft in sich schließt.

Ehe wir uns mit sehnendem Auge zu der Vorstellung des Anblickes dieses Kunstwerkes wenden, wie wir sie aus der reinen Verneinung unsers jetzigen Kunstwesens uns zu gewinnen haben, ist es aber nötig, zuvor noch einen, unserm Zwecke entsprechenden Blick auf das Wesen der sogenannten bildenden Künste zu werfen.

III.

Der Mensch als künstlerischer Bildner aus natürlichen Stoffen.

1.

Baukunst.

Wie der Mensch in erster und höchster Beziehung sich selbst Gegenstand und Stoff künstlerischer Behandlung wird, dehnt er sein Verlangen nach künstlerischer Darstellung auch auf die Gegenstände der ihn umgebenden, befreundeten und dienenden Natur aus. Genau in dem Grade, als in der Darstellung der Natur der Mensch die Beziehung derselben zu sich zu erfassen, sich als den zum Bewußtsein Erwachten und Bewußtsein Erweckenden in den Mittelpunkt seiner Naturanschauungen zu stellen weiß, vermag er die Natur selbst sich künstlerisch darzustellen, und

dem Einzigen, für den diese Darstellung berechnet sein kann, dem Menschen, aus — wenn auch nicht gleich bedürfnisvollem — doch ähnlichem Drange, als das Kunstwerk, dessen Gegenstand und Stoff er eben selbst ist. mitzuteilen. Nur aber der Mensch, der bereits aus sich und an sich das unmittelbar menschliche Kunstwerk hervorgebracht hat, sich selbst also künstlerisch zu erfassen und mitzuteilen vermag, ist daher auch fähig, die Natur sich künstlerisch darzustellen; nicht der unentwickelte, naturunterwürfige. Die Völker Asiens und selbst Ägyptens, denen die Natur nur noch als willkürliche elementarische oder tierische Macht sich darstellte, zu der sich der Mensch unbedingt leidend oder bis zur Selbstverstümmelung schwelgend verhielt, stellten die Natur auch als anbetungswürdigen und für die Anbetung darzustellenden Gegenstand voran, ohne sie, gerade eben deshalb, zum freien, künstlerischen Bewußtsein sich erheben zu können. Hier wurde denn auch der Mensch nie sich selbst Gegenstand künstlerischer Darstellung, sondern, da der Mensch alles Persönliche — wie die persönliche Naturmacht — unwillkürlich endlich doch nur nach menschlichem Maße zu begreifen vermochte, so trug er seine Gestalt auch nur, und zwar in widerlichster Entstellung, auf die darzustellenden Gegenstände der Natur über.

Erst den Hellenen war es vorbehalten, das rein menschliche Kunstwerk an sich zu entwickeln, und von sich aus es zur Darstellung der Natur auszudehnen. Zu dem menschlichen Kunstwerke konnten sie aber gerade nicht eher reif sein, als bis sie die Natur in dem Sinne, wie sie sich den Asiaten darstellte, überwunden, und den Menschen in so weit an die Spitze der Natur gestellt hatten, als sie jene persönlichen Naturmächte als vollkommen menschlich schön gestaltete und gebarende Götter sich vorstellten. Erst als Zeus vom Olympos die Welt mit seinem lebenspendenden Atem durchdrang, als Aphrodite dem Meerschaume entstiegen war, und Apollon den Inhalt und die Form seines Wesens als Gesetz schönen menschlichen Lebens kundgab, waren die rohen Naturgötzen Asiens verschwunden, und trug der künstlerisch schön sich bewußte Mensch das Gesetz seiner Schönheit auch auf seine Auffassung und Darstellung der Natur über.

Vor der Göttereiche zu Dodona neigte sich der, des Naturorakels bedürftige, Urhellene; unter dem schattigen

Laubdache, und umgeben von den grünenden Baumsäulen des Götterhaines, erhob der Orphiker seine Stimme: unter dem schön gefügten Giebeldache und zwischen den sinnig gereihten Marmorsäulen des Göttertempels ordnete aber der kunstfreudige Lyriker seine Tänze nach dem tönenden Hymnos, — und in dem Theater, das von dem Götteraltare — als seinem Mittelpunkte — aus, sich zu der verständnisgebenden Bühne, wie zu den weiten Räumen für die, nach Verständnis verlangenden, Zuschauer erhob, führte der Tragöde das lebendigste Werk vollendetster Kunst aus.

So ordnete der künstlerische und nach künstlerischer Selbstdarstellung verlangende Mensch nach seinem künstlerischen Bedürfnisse die Natur sich unter, damit sie ihm nach seiner höchsten Absicht diene. So bedang der Lyriker und Tragöde den Architekten, der das seiner Kunst würdige, wiederum künstlerisch ihr entsprechende, Gebäude aufführen sollte.

Das nächste, natürliche Bedürfnis drängte den Menschen zur Herrichtung von Wohn- und Schutzgebäuden: in dem Lande und bei dem Volke, von dem sich all' unsre Kunst herschreibt, sollte aber nicht dieses rein physische Bedürfnis, sondern das Bedürfnis des künstlerisch sich selbst darstellenden Menschen das Bauhandwerk zur wirklichen Kunst entwickeln. Nicht die königlichen Wohngebäude des Theseus und Agamemnon, nicht die rohen Felsengemäuer der pelasgischen Burgen sind als Baukunstwerke uns zur Vorstellung oder gar Anschauung gelangt, — sondern die Tempel der Götter, die Tragödientheater des Volkes. Alles was nach dem Verfalle der Tragödie, d. h. der vollendeten griechischen Kunst, von diesen Gegenständen der Baukunst ablag, ist seinem Wesen nach asiatischen Ursprunges.

Wie der ewig naturunterwürfige Asiate sich die Herrlichkeit des Menschen endlich nur in diesem einen, unbedingt Herrschenden, dem Despoten, darzustellen vermochte, so häufte er auch alle Pracht der Umgebung nur um diesen „Gott auf Erden" an: bei dieser Anhäufung blieb alles nur auf Befriedigung desjenigen egoistisch sinnlichen Verlangens berechnet, welches bis zum unmenschlichen Taumel immer nur sich will, bis zum Rasen nur sich liebt, und in solchem stets ungestillten Sinnensehnen Gegenstände über Gegenstände, Massen über Massen häuft, um der,

zum Ungeheuren ausgedehnten Sinnlichkeit endliche Befriedigung zu gewinnen. Der Luxus ist somit das Wesen der asiatischen Baukunst: seine monströsen, geistesöden und sinnverwirrenden Geburten sind die stadtähnlichen Paläste der Despoten Asiens.

Wonnige Ruhe und edles Entzücken faßt uns dagegen beim heiteren Anblicke der hellenischen Göttertempel, in denen wir die Natur, nur durch den Anhauch menschlicher Kunst vergeistigt, wieder erkennen. Der zum volksgemeinschaftlichen Schauplatze höchster menschlicher Kunst erweiterte Göttertempel war aber das Theater. In ihm war die Kunst, und zwar die gemeinschaftliche und an die Gemeinschaftlichkeit sich mitteilende Kunst, sich selbst Gesetz, maßgebend, nach Notwendigkeit verfahrend, und der Notwendigkeit auf das Vollkommenste entsprechend, ja, aus dieser Notwendigkeit die kühnsten und wundervollsten Schöpfungen hervorbringend. Hiergegen entsprachen die Wohnungsgebäude der Einzelnen gerade eben nur wieder dem Bedürfnisse, aus dem sie entstanden: waren sie ursprünglich aus Holzstämmen gezimmert und — ähnlich dem Zelte des Achilleus — nach den einfachsten Gesetzen der Zweckmäßigkeit gefügt, so schmücken sie sich wohl zur Blütezeit hellenischer Bildung mit glatten Steinwänden und erweiterten sich, mit sinnvoller Bezugnahme, zu Räumen der Gastfreiheit; nie aber dehnten sie sich über das natürliche Bedürfnis des Privatmannes aus, nie suchte der Einzelne in ihnen und durch sie ein Verlangen sich zu befriedigen, das er in edelster Weise nur in der gemeinsamen Öffentlichkeit gestillt fand, aus der es im Grunde auch einzig entspringen kann.

Gerade umgekehrt war die Wirksamkeit der Baukunst, als das gemeinsame öffentliche Leben erlosch, und das egoistische Behagen des Einzelnen ihr das Gesetz machte. Als der Privatmann nicht mehr den gemeinsamen Göttern Zeus und Apollon, sondern nur noch dem einsam seligmachenden Plutos, dem Gotte des Reichtumes, opferte, — als Jeder für sich einzeln das sein wollte, was er zuvor nur in der Gemeinsamkeit war, — da nahm er sich auch den Architekten in Sold und gebot ihm, den Götzentempel des Egoismus ihm zu bauen. Dem reichen Egoisten genügte aber der schlanke Tempel der sinnenden Athene für sein Privatvergnügen nicht: seine Privatgöttin

war die Wollust, die immer verschlingende, unersättliche. Ihr mußten asiatische Massen zur Verzehrung dargereicht werden, und ihren Launen konnten nur krause Schnörkel und Zierraten zu entsprechen suchen. So sehen wir denn — wie aus Rache für Alexanders Eroberung — den Despotismus Asiens seine Schönheit vernichtenden Arme in das Herz der europäischen Welt hineinstrecken, und unter der römischen Imperatorenherrschaft glücklich seine Macht bis dahin ausüben, daß die Schönheit nur noch aus der Erinnerung erlernt werden konnte, weil sie aus dem lebendigen Bewußtsein der Menschen bereits vollkommen entschwunden war.

Wir gewahren nun, in den blühendsten Jahrhunderten der römischen Weltherrschaft, die widerliche Erscheinung des in das Ungeheure gesteigerten Prunkes der Paläste der Kaiser und Reichen auf der einen Seite, und der bloßen — wenn auch kolossal sich kundgebenden — Nützlichkeit in den öffentlichen Bauwerken.

Die Öffentlichkeit, wie sie eben nur zur einer gemeinsamen Äußerung des allgemeinen Egoismus herabgesunken war, hatte kein Bedürfnis nach dem Schönen mehr, sie kannte nur noch den praktischen Nutzen. Dem absolut Nützlichen war das Schöne gewichen; denn die Freude am Menschen hatte sich in die einzige Lust am Magen zusammengezogen; auf die Befriedigung des Magens führt sich aber, genau genommen, all' dies öffentliche Nützlichkeitswesen* zurück, und namentlich in unsrer, mit ihren Nützlichkeitserfindungen so prahlenden, neueren Zeit, die, — bezeichnend genug! — je mehr sie in diesem Sinne erfindet, um so weniger fähig ist, die Magen der Hungernden wirklich zu füllen. Da, wo man nicht mehr

* Allerdings ist die Besorgung des Nützlichen das Erste und Notwendigste: eine Zeit, welche aber nie über diese Sorge hinaus zu bringen vermag, nie sie hinter sich werfen kann, um zum Schönen zu gelangen, sondern diese Sorge als einzig maßgebende Religion in alle Zweige des öffentlichen Lebens und selbst der Kunst hineinträgt, ist eine wahrhaft barbarische; nur der unnatürlichsten Zivilisation aber ist es möglich, solche absolute Barbarei zu produzieren: sie häuft immer und ewig die Hindernisse für das Nützliche, um immer und ewig den Anschein zu haben, nur auf das Nützliche bedacht zu sein.

wußte, daß das wahrhaft Schöne insofern auch das Allernützlichste ist, als es im Leben sich eben nur kundgeben kann, wenn dem Lebensbedürfnisse seine naturnotwendige Befriedigung gesichert, und nicht durch unnütze Nützlichkeitsvorschriften erschwert oder gar verwehrt wird, — da, wo die Sorge der Öffentlichkeit also nur in der Fürsorge für Essen und Trinken bestand, und die möglichste Stillung dieser Sorge zugleich als die Lebensbedingung der Herrschaft der Reichen und Cäsaren, und zwar in so riesigem Verhältnisse sich kundgab, wie unter der römischen Weltherrschaft, — da entstanden die erstaunlichen Straßen- und Wasserleitungen, mit denen wir heutzutage durch unsre Eisenbahnstraßen zu wetteifern suchen; da wurde die Natur zu melkenden Kuh und die Baukunst zum Milcheimer: die Pracht und Üppigkeit der Reichen lebte vor der klug abgeschöpften Rahmenhaut der gewonnenen Milch, die man blau und wässerig durch jene Wasserleitungen dem lieben Pöbel zuführte.

Aber dieses Nützlichkeitsbemühen, dieser Prunk, gewann bei den Römern großartige Form: die heitere Griechenwelt lag ihnen auch noch nicht so fern, daß sie durch ihre nüchterne Praktik, wie aus ihrem asiatischen Prachttaumel, nicht liebäugelnde Blicke ihr noch hätten zuwerfen können, so daß über alle römische Bauwelt in unsern Augen mit Recht immer noch ein majestätischer Zauber ausgebreitet liegt, der uns fast als Schönheit erscheint. Was uns nun aber aus dieser Welt über die Kirchturmspitzen des Mittelalters zugekommen ist, das entbehrt alles schönen wie majestätischen Zaubers; denn wo wir, wie an unseren kolossalen Kirchendomen, noch eine finstere, unerfreuende Majestät zu gewahren vermögen, erblicken wir leider von Schönheit blutwenig mehr. Die eigentlichen Tempel unsrer modernen Religion, die Börsengebäude, werden zwar sehr sinnreich wieder auf griechische Säulen konstruiert; griechische Giebelfelder laden zu Eisenbahnfahrten ein, und aus dem athenischen Parthenon schreitet uns die abgelöste Militärwache entgegen, — aber, so erhebend auch diese Ausnahmen sind, so sind sie doch eben nur Ausnahmen, und die Regel unsrer Nützlichkeitsbaukunst ist unsäglich kleinlich und häßlich. Das Anmutigste und Großartigste, was aber auch die moderne Baukunst hervorzubringen vermöchte, müßte sie jedoch immer ihrer schmählichsten Abhängigkeit inne werden lassen: denn unsre öffentlichen, wie Privatbedürfnisse

sind der Art, daß die Baukunst, um ihnen zu entsprechen, nie zu produzieren, immer nur nachzuahmen, zusammenzustellen vermag. Nur das wirkliche Bedürfnis macht erfinderisch: das wirkliche Bedürfnis unserer Gegenwart äußert sich aber nur im Sinne des stupidesten Utilismus; ihm können nur mechanische Vorrichtungen, nicht aber künstlerische Gestaltungen entsprechen. Was über dies wirkliche Bedürfnis hinausliegt, ist aber das Bedürfnis des Luxus, des Unnötigen, und durch Überflüssiges, Unnötiges vermag ihm auch nur die Baukunst zu dienen, d. h. sie wiederholt die Bauwerke früherer, aus Schönheitsbedürfnis produzierender Zeiten, stellt die Einzelheiten dieser Werke nach luxuriösem Belieben zusammen, verbindet — aus unruhigem Verlangen nach Abwechslung — alle nationalen Baustile der Welt zu unzusammenhängenden, scheckigen Gestaltungen, kurz — sie verfährt nach der Willkür der Mode, deren frivole Gesetze sie zu den ihrigen machen muß, eben weil sie nirgends aus innerer, schöner Notwendigkeit zu gestalten hat.

Die Baukunst hat insofern alle demütigenden Schicksale der getrennten, rein menschlichen Kunstarten an sich mit zu erleben, als sie nur durch das Bedürfnis des, sich selbst als schön kundgebenden oder nach dieser Kundgebung verlangenden Menschen zu wahrhaft schöpferischem Gestalten veranlaßt werden kann. Genau mit dem Verblühen der griechischen Tragödie begann auch ihr Fall, trat nämlich die Schwächung ihrer eigentümlichen Produktionskraft ein; und die üppigsten Monumente, die sie zur Verherrlichung des kolossalen Egoismus der späteren Zeiten, ja selbst desjenigen des christlichen Glaubens, aufrichten mußte, erscheinen gegen die erhabene Einfalt und die tiefsinnige Bedeutsamkeit griechischer Gebäude zur Zeit der Blüte der Tragödie wie geile Auswüchse üppiger nächtlicher Träume gegen die heiteren Geburten des strahlenden, alldurchdringenden Tageslichtes.

Nur mit der Erlösung der egoistisch getrennten reinmenschlichen Kunstarten in das gemeinsame Kunstwerk der Zukunft mit der Erlösung des Nützlichkeitsmenschen überhaupt in den künstlerischen Menschen der Zukunft, wird auch die Baukunst aus den Banden der Knechtschaft, aus dem Fluche der Zeugungsunfähigkeit, zur freiesten, unerschöpflich fruchtbarsten Kunsttätigkeit erlöst werden.

2.

Bildhauerkunst.

Asiaten und Ägypter waren in der Darstellung der sie beherrschenden Naturerscheinungen von der Nachbildung der Gestalt der Tiere zu der menschlichen Gestalt selbst übergegangen, unter welcher sie, in unmäßigen Verhältnissen und mit widerlicher natursymbolischer Entstellung jene Mächte sich vorzustellen suchten. Nicht den Menschen wollten sie nachbilden, sondern unwillkürlich, und weil als Höchstes der Mensch endlich immer nur sich selbst, somit auch seine eigene Gestalt sich denken kann, trugen sie das — deshalb eben auch verzerrte — Menschenbild auf den anzubetenden Gegenstand der Natur über.

In diesem Sinne, und von ähnlicher Absicht hervorgerufen, sehen wir auch bei den ältesten hellenischen Stämmen Götter, d. h. göttlich gedachte Naturmächte, unter menschlicher Gestalt als Gegenstände der Anbetung in Holz oder Stein dargestellt. Dem religiösen Bedürfnisse nach Vergegenständlichung der unsichtbaren, gefürchteten oder verehrten göttlichen Macht, entsprach die älteste Bildhauerkunst durch Formung natürlicher Stoffe zur Nachahmung der menschlichen Gestalt, wie die Baukunst einem unmittelbar menschlichen Bedürfnisse entsprach durch Verwendung und Fügung natürlicher Stoffe zu einer, dem besonderen Zwecke zusagenden, gewissermaßen verdichtenden Nachahmung der Natur, wie wir z. B. im Göttertempel den verdichtet dargestellten Götterhain zu erkennen haben. War dieser Absicht gebende Mensch in der Baukunst ein nur auf nächste, unmittelbarste Nützlichkeit bedachter, so konnte die Kunst nur Handwerk bleiben oder zum Handwerk wieder werden; war er dagegen ein künstlerischer, stellte er sich als solchem, der sich bereits selbst Stoff und Gegenstand künstlerischer Behandlung geworden war, an den Ausgangspunkt der Absicht, so erhob er auch das Bauhandwerk eben zur Kunst. So lange der Mensch sich selbst in tierischer Abhängigkeit von der Natur empfand, vermochte er die anzubetenden Mächte dieser Natur, wenn er auch bereits unter menschlicher Gestalt sie sich vorstellte, doch eben nur nach dem Maße bildlich darzustellen, mit welchem er sich maß, nämlich in dem Gewande und mit den Attributen der

Natur, von der er sich tierisch abhängig fühlte; in dem Grade, als er sich, seinen eigenen unentstellten Leib, sein eigenes, rein menschliches Vermögen, zum Stoffe und Gegenstande für künstlerische Behandlung erhob, vermochte er aber auch seine Götter in freiester, unentstelltester menschlicher Gestalt, im Abbilde sich darzustellen, bis dahin, wo er endlich unumwunden, diese schöne menschliche Gestalt selbst als eben nur menschliche Gestalt zu seiner äußersten Befriedigung sich vorführte.

Wir berühren hier den ungemein wichtigen Scheidepunkt, in welchem das lebendige menschliche Kunstwerk sich zersplitterte, um in der Plastik mit monumentaler Bewegungslosigkeit, wie versteinert, künstlich fortzuleben. Die Erörterung dieses Punktes mußte für die Darstellung der Bildhauerkunst aufgehoben bleiben. —

Die erste und älteste Gemeinschaftlichkeit der Menschen war das Werk der Natur. Die rein geschlechtliche Genossenschaft, d. h. der Inbegriff aller derer, die aus einem gemeinschaftlichen Stammvater und der von ihm ausgegangenen Leibessprossen sich ableiteten, ist das ursprüngliche Vereinigungsband aller in der Geschichte uns vorkommenden Stämme und Völker. In den Überlieferungen der Sage bewahrt dieser geschlechtliche Stamm, wie in immer lebhafter Erinnerung, das unwillkürliche Wissen von seiner gemeinschaftlichen Herkunft: die Eindrücke der besonders gearteten Natur, die ihn umgibt, erheben diese sagenhaften Geschlechtserinnerungen aber zu religiösen Vorstellungen So mannigfaltig und reich nun diese Erinnerungen und Vorstellungen durch geschlechtliche Vermischung, sowie, namentlich auf den Wanderungen der Stämme, durch Wechsel der Natureindrücke bei den lebhaftesten Geschichtsvölkern sich angehäuft, gedrängt und neugestaltet haben mögen, — so weit diese Völker in Sage und Religion aus den engeren Kreisen der Nationalität das Gedenken ihres besonderen Ursprunges, somit auch bis zur Annahme allgemeiner Herkunft und Abstammung der Menschen überhaupt von ihren Göttern, als von den Göttern überhaupt ausdehnen mochten, — so hat doch zu jeder Zeit, wo Mythus und Religion im lebendigen Glauben eines Volksstammes lebten, das besonders einigende Band gerade dieses Stammse immer nur in eben diesem Mythus und eben dieser Religion gelegen. Die gemeinsame Feier der Erinnerung ihrer gemeinschaftlichen

Herkunft begingen die hellenischen Stämme in ihren religiösen Festen, d. h. in der Verherrlichung und Verehrung des Gottes oder des Helden, in welchem sie sich als ein gemeinsames Ganzes inbegriffen fühlten. Am lebendigsten, wie aus Bedürfnis das immer weiter in die Vergangenheit Entrückte sich mit höchster Deutlichkeit festzuhalten, versinnlichten sie ihre Nationalerinnerungen endlich aber in der Kunst, und hier am unmittelbarsten im vollendetsten Kunstwerke, der Tragödie. Das lyrische wie das dramatische Kunstwerk war ein religiöser Akt: bereits aber gab sich in diesem Akte, der ursprünglichen einfachen religiösen Feier gegenüber gehalten, ein gleichsam künstliches Bestreben kund, nämlich das Bestreben, willkürlich und absichtlich diejenige gemeinschaftliche Erinnerung sich vorzuführen, die im gemeinen Leben an unmittelbar lebendigem Eindrucke schon verloren hatte. Die Tragödie war somit die zum Kunstwerke gewordene religiöse Feier, neben welcher die herkömmlich fortgesetzte wirkliche religiöse Tempelfeier notwendig an Innigkeit und Wahrheit so sehr einbüßte, daß sie eben zur gedankenlosen herkömmlichen Zeremonie wurde, während ihr Kern im Kunstwerke fortlebte.

In der höchst wichtigen Äußerlichkeit des religiösen Aktes stellt sich die Geschlechtsgenossenschaft unter gewissen altbedeutungsvollen Gebräuchen, Formen und Bekleidungen, als eine gemeinschaftliche dar: das Gewand der Religion ist, so zu sagen, die Tracht des Volksstammes, an welcher er sich gemeinschaftlich und auf den ersten Blick erkennt. Dieses, durch uraltes Herkommen geheiligte Gewand, diese gewissermaßen religiösgesellschaftliche Konvention, hatte sich von der religiösen Feier auf die künstlerische, die Tragödie, übergetragen: in ihm und nach ihr gab der darstellende Tragöde sich als wohlbekannte, verehrte Gestalt der Volksgenossenschaft kund. Keineswegs nur die Größe des Theaters und die Entfernung der Zuschauer bedangen etwa die Erhöhung der menschlichen Gestalt durch den Kothurn, oder gestatteten etwa eben nur die stabile tragische Maske, — sondern diese, Kothurn und Maske, waren notwendige, religiös bedeutungsvolle Attribute, die im Geleite anderer symbolischer Abzeichen dem Darsteller erst seinen wichtigen, priesterlichen Charakter gaben. Wo nun eine Religion, wenn sie aus dem gemeinen Leben zu weichen beginnt und vor der politischen Richtung desselben sich vollends zurückzieht, nur ihrem

äußeren Gewande nach eigentlich noch kenntlich vorhanden ist, — dies Gewand aber, wie bei den Athenern, nur noch als Bekleidung der Kunst die Gestaltungen wirklichen Lebens anzunehmen vermag, da muß dieses wirkliche Leben als unverhüllter Kern der Religion auch unumwunden offen sich bekennen. Der Kern der hellenischen Religion, auf den all' ihr Wesen im Grunde einzig sich bezog, und wie er im wirklichen Leben bereits unwillkürlich als einzig sich geltend machte, war aber: der Mensch An der Kunst war es, dies Bekenntnis klar und deutlich auszusprechen: sie tat es, indem sie das letzte verhüllende Gewand der Religion von sich warf, und in voller Nacktheit ihren Kern, den wirklichen leiblichen Menschen zeigte.

Mit dieser Enthüllung war aber auch das gemeinschaftliche Kunstwerk vernichtet: das Band der Gemeinschaft in ihm war eben jenes Gewand der Religion gewesen. Wie der Inhalt des gemeinsamen Mythus und der Religion als Gegenstand der darstellenden dramatischen Kunst nach dichterischer Deutung und Absicht, endlich nach eigensüchtig dichterischer Willkür, bereits umgewandelt, verwendet und gar entstellt wurde, war der religiöse Glaube aber auch schon vollständig aus dem Leben der, nur noch politisch mit einander verketteten, Volksgenossenschaft verschwunden. Dieser Glaube, die Verehrung der Götter, die sichere Annahme von der Wahrheit der alten Geschlechtsüberlieferungen, hatten jedoch das Band der Gemeinsamkeit ausgemacht: war es nun zerrissen und als Aberglaube verspottet, so war damit allerdings der unleugbare Inhalt dieser Religion als unbedingter, wirklicher, nackter Mensch zum Vorschein gekommen; dieser Mensch war aber nicht mehr der gemeinsame, von jenem Bande zur Geschlechtsgenossenschaft vereinte, sondern der egoistische, absolute, einzelne Mensch, — nackt und schön, aber losgelöst aus dem schönen Bunde der Gemeinsamkeit.

Von hier ab, von der Zerstörung der griechischen Religion, von der Zertrümmerung des griechischen Naturstaates und seiner Auflösung in den politischen Staat, — von der Zersplitterung des gemeinsamen tragischen Kunstwerkes, — beginnt für die weltgeschichtliche Menschheit bestimmt und entschieden der neue, unermeßlich große Entwicklungsgang von der untergegangenen geschlechtlich-natürlichen Nationalgemeinsamkeit zur reinmenschlichen Allgemeinsamkeit. Das

Band, das der, im nationalen Hellenen sich bewußt werdende, vollkommene Mensch, mit diesem Bewußtwerden, als beengende Fessel zerriß, soll sich als allgemeinsames nun um alle Menschen schlingen. Die Periode von diesem Zeitpunkte bis auf unsere Tage ist daher die Geschichte des absoluten Egoismus, und das Ende dieser Periode wird seine Erlösung in den Kommunismus* sein. Die Kunst, die diesen einsamen, egoistischen, nackten Menschen als den Ausgangspunkt der bezeichneten weltgeschichtlichen Periode als schönes, mahnendes Monument uns hingestellt hat, ist die Bildhauerkunst, die ihre Blüte genau dann erreichte, als das menschlich gemeinsame Kunstwerk der Tragödie von ihrer Blüte herabsank. —

Die Schönheit des menschlichen Leibes war die Grundlage aller hellenischen Kunst, ja sogar des natürlichen Staates gewesen; wir wissen, daß bei dem adeligsten der hellenischen Stämme, bei den spartanischen Doriern, die Gesundheit und unentstellte Schönheit des neugeborenen Kindes die Bedingungen ausmachten, unter denen ihm allein das Leben gestattet war, während Häßlichen und Misgeborenen das Recht zu leben abgesprochen wurde. Dieser schöne nackte Mensch ist der Kern alles Spartanertumes: aus der wirklichen Freude an der Schönheit des vollkommensten menschlichen, des männlichen Leibes, stammte die, alles spartanische Staatswesen durchdringende und gestaltende, Männerliebe her. Diese Liebe gibt sich uns, in ihrer ursprünglichen Reinheit, als edelste und uneigensüchtigste Äußerung des menschlichen Schönheitssinnes kund. Ist die Liebe des Mannes zum Weibe, in ihrer natürlichsten Äußerung, im Grunde eine egoistisch genußsüchtige, in welcher, wie er in einem bestimmten sinnlichen Genusse seine Befriedigung findet, der Mann nach seinem vollen Wesen nicht aufzugehen vermag, — so stellt sich die Männerliebe als eine bei weitem höhere Neigung dar, eben weil sie nicht nach einem bestimmten sinnlichen Genusse sich sehnt, sondern der Mann durch sie mit seinem ganzen Wesen in das Wesen des geliebten Gegen-

* Es ist polizei-gefährlich dieses Wort zu gebrauchen: dennoch gibt es keines, welches besser und bestimmter den reinen Gegensatz zu Egoismus bezeichnet. Wer sich heutzutage schämt, als Egoist zu gelten — und das will ja niemand offen und unumwunden —, der muß es sich schon gefallen lassen, Kommunist genannt zu werden.

standes sich zu versenken, in ihm aufzugehen vermag; und genau nur in dem Grade, als das Weib bei vollendeter Weiblichkeit, in seiner Liebe zu dem Manne und durch sein Versenken in sein Wesen, auch das männliche Element dieser Weiblichkeit entwickelt und mit dem rein weiblichen in sich zum vollkommenen Abschlusse gebracht hat, somit in dem Grade, als sie dem Manne nicht nur Geliebte, sondern auch Freund ist, vermag der Mann schon in der Weibesliebe volle Befriedigung zu finden*. Das höhere Element jener Männerliebe bestand aber eben darin, daß es das sinnlich egoistische Genußmoment ausschloß. Nichtsdestoweniger schloß in ihr sich jedoch nicht etwa nur ein reingeistiger Freundschaftsbund, sondern die geistige Freundschaft war erst die Blüte, der vollendete Genuß der sinnlichen Freundschaft: diese entsprang unmittelbar aus der Freude an der Schönheit, und zwar der ganz leiblichen, sinnlichen Schönheit des geliebten Mannes. Diese Freude war aber kein egoistisches Sehnen, sondern ein vollständiges Aussichherausgehen zum unbedingtesten Mitgefühl der Freude des Geliebten an sich selbst, wie sie sich unwillkürlich durch das lebensfrohe, schönheiterregte Gebaren dieses Glücklichen aussprach. Diese Liebe, die in dem edelsten, sinnlich-geistigen Genießen ihren Grund hatte, — nicht unsere briefpostlich literarisch vermittelte, geistesgeschäftliche, nüchterne Freundschaft, — war bei den Spartanern die einzige Erzieherin der Jugend, die nie alternde Lehrerin des Jünglinges und Mannes, die Anordnerin der gemeinsamen Feste und kühnen Unternehmungen, ja die begeisternde Helferin in der Schlacht, indem sie es war, welche die Liebesgenossenschaften zu Kriegsabteilungen und Heeresordnungen verband, und die Taktik der Todeskühnheit zur Rettung des bedrohten, oder zur Rache für den gefallenen Geliebten nach unverbrüchlichsten naturnotwendigsten Seelengesetzen vorschrieb. — Der Spartaner, der somit unmittel-

* Die Erlösung des Weibes in die Mitbeteiligung an der männlichen Natur ist das Werk christlich germanischer Entwicklung: dem Griechen blieb der psychische Prozeß edler entsprechender Vermännlichung des Weibes unbekannt; ihm erschien alles so, wie es sich unmittelbar und unvermittelt gab, — das Weib war ihm Weib, der Mann Mann, und somit trat bei ihm eben da, wo die Liebe zum Weibe naturgemäß befriedigt war, das Verlangen nach dem Manne ein.

bar im Leben sein reinmenschliches, gemeinschaftliches Kunstwerk ausführte, stellte sich dieses unwillkürlich auch nur in der Lyrik dar, diesem unmittelbarsten Ausdrucke der Freude an sich und am Leben, das in seiner notwendigen Äußerung kaum zum Bewußtsein der Kunst gelangt. Die spartanische Lyrik neigte sich, in der Blüte des natürlichen dorischen Staates, auch so überwiegend zur ursprünglichen Basis aller Kunst, dem lebendigen Tanze, hin, daß — charakteristisch genug! — uns auch fast gar kein literarisches Denkmal derselben verblieben ist, eben weil sie nur reine, sinnlich schöne Lebensäußerung war, und alles Abziehen der Dichtkunst von der Ton- und Tanzkunst verwehrte. Selbst der Übergang aus der Lyrik zum Drama, wie wir ihn in den epischen Gesängen zu erkennen haben, blieb den Spartanern fremd; die homerischen Gesänge sind, bezeichnend genug, in ionischer, nicht in dorischer Mundart gesammelt. Während die ionischen Völker, und namentlich schließlich die Athener, unter lebhafter gegenseitiger Berührung sich zu politischen Staaten entwickelten, und die aus dem Leben verschwindende Religion künstlerisch in der Tragödie nur noch sich darstellten, waren die Spartaner, als abgeschlossene Binnenländer, bei ihrem urhellenischen Wesen verblieben, und stellten ihren unvermischten Naturstaat als ein lebendiges künstlerisches Monument den wechselvollen Gestaltungen des neueren politischen Lebens gegenüber. Alles, was in dem jähen Wirbel der rastlos zerstörenden neuen Zeit Rettung und Anhalt suchte, richtete damals seine Augen auf Sparta; der Staatsmann suchte die Formen dieses Urstaates zu erforschen, um sie künstlich auf den politischen Staat der Gegenwart überzutragen; der Künstler aber, der das gemeinsame Kunstwerk der Tragödie vor seinen Augen sich zersetzen und zerschälen sah, blickte dahin, wo er den Kern dieses Kunstwerkes, den schönen urhellenischen Menschen, gewahren und für die Kunst erhalten könnte. Wie Sparta als lebendes Monument in die Neuzeit hineinragte, so hielt die Bildhauerkunst den aus diesem lebenden Monumente erkannten urhellenischen Menschen als steinernes, lebloses Monument vergangener Schönheit für die lebendige Barbarei kommender Zeiten fest.

Aber als man aus Athen seine Blicke nach Sparta richtete, nagte bereits der Wurm des gemeinsamen Egoismus verderbnisvoll auch an diesem schönen Staate. Der peloponesische Krieg

hatte ihn unwillkürlich in den Strudel der Neuzeit hineingerissen, und Sparta hatte Athen nur durch die Waffen besiegen können, die die Athener zuvor ihnen so furchtbar und unangreiflich gemacht hatten. Statt der ehernen Münzen — diesen Denkmälern der Verachtung des Geldes gegen die Hochstellung des Menschen — häufte sich geprägtes asiatisches Geld in den Kisten des Spartaners; von dem herkömmlichen nüchternen Gemeindemahle zog er sich zum üppigen Gelage zwischen seinen vier Wänden zurück, und die schöne Männerliebe artete — wie schon sonst bei den anderen Hellenen — in widerliches Sinnengelüst aus, so das Motiv dieser Liebe — wodurch sie eben eine höhere als die Frauenliebe war — in ihr unnatürliches Gegenteil verwandelnd.

Diesen Menschen, schön an sich, aber unschön in seinen egoistischen Einzelnsein, hat uns in Marmor und Erz die Bildhauerkunst überliefert, — bewegungslos und kalt, wie eine versteinerte Erinnerung, wie die Mumie des Griechentums. — Diese Kunst, im Solde der Reichen zur Verzierung der Paläste, gewann um so leichter eine ungemeine Ausbreitung, als das künstlerische Schaffen in ihr sehr bald zur bloßen mechanischen Arbeit herabsinken konnte. Der Gegenstand der Bildhauerei ist allerdings der Mensch, der unendlich mannigfaltige, charakteristisch verschiedene und in den verschiedensten Affekten sich kundgebende: aber den Stoff zu seiner Darstellung nimmt diese Kunst von der sinnlichen Außengestalt, aus der immer nur die Hülle, nicht der Kern des menschlichen Wesens zu entnehmen ist. Wohl gibt sich der innere Mensch auf das Entsprechendste auch durch seine äußere Erscheinung kund, aber vollkommen nur in und durch die Bewegung. Der Bildhauer kann von dieser Bewegung aus ihrem mannigfaltigsten Wechsel nur diesen einen Moment erfassen und wiedergeben, die eigentliche Bewegung somit nur durch Abstraktion von dem sinnlich vorstehenden Kunstwerke nach einem gewissen, mathematisch vergleichenden Kalkül erraten lassen. War das richtigste und entsprechend sicherste Verfahren, um aus dieser Armut und Unbehilflichkeit heraus zur Darstellung wirklichen Lebens zu gelangen, einmal gefunden, — war dem natürlichen Stoffe einmal das vollendete Maß der menschlichen äußeren Erscheinung eingebildet, und ihm die Fähigkeit, dieses überzeugend uns zurückzuspiegeln, einmal abgewonnen, — so war dieses entdeckte Verfahren ein

sicher zu erlernendes, und von Nachbildung zu Nachbildung konnte die Bildhauerkunst undenklich lange fortleben, Anmutiges, Schönes und Wahres hervorbringen, ohne dennoch aus wirklicher, künstlerischer Schöpferkraft Nahrung zu empfangen. So finden wir denn auch, daß zu der Zeit der römischen Weltherrschaft, als aller künstlerische Trieb längst erstorben war, die Bildhauer kunst in zahlreicher Fülle Werke zutage brachte, denen künstlerischer Geist inne zu wohnen schien, trotzdem sie doch nur der glücklich nachahmenden Mechanik in Wahrheit ihr Dasein verdankten: sie konnte ein schönes Handwerk werden, als sie aufgehört hatte, Kunst zu sein, was sie genau nur so lange war, als in ihr noch zu entdecken, zu erfinden war; die Wiederholung einer Entdeckung ist aber eben nur Nachahmung.

Durch das eisengepanzerte, oder mönchisch verhüllte Mittelalter her, leuchtete der lebensbedürftigen Menschheit endlich zuerst das schimmernde Marmorfleisch griechischer Leibesschönheit wieder entgegen: an diesem schönen Gestein, nicht an dem wirklichen Leben der alten Welt, sollte die neuere den Menschen wiedererkennen lernen. Unsere moderne Bildhauerkunst entkeimte nicht dem Drange nach Darstellung des wirklich vorhandenen Menschen, den sie durch seine modische Verhüllung kaum zu gewahren vermochte, sondern dem Verlangen nach Nachahmung des nachgeahmten, sinnlich unvorhandenen Menschen. Sie ist der redliche Trieb, aus einem durchaus unschönen Leben heraus, die Schönheit aus der Vergangenheit sich zurückzukonstruieren. War der aus der Wirklichkeit verschwindende schöne Mensch der Grund der künstlerischen Ausbildung der Bildhauerei gewesen, die, wie im Festhalten eines untergegangenen Gemeinsamen, sich ihn zu monumentalem Behagen aufbewahren wollte, — so konnte dem modernen Drange, jene Monumente für sich zu wiederholen, gar nur die gänzliche Abwesenheit dieses Menschen im Leben zu Grunde liegen. Dadurch, daß dieser Drang somit sich nie aus dem Leben und im Leben befriedigte, sondern nur von Monument zu Monument, von Stein zu Stein, von Bild zu Bild sich fort und fort bewegte, mußte unsere, die eigentliche Bildhauerkunst nur nachahmende, moderne Bildhauerkunst in Wahrheit den Charakter eines zünftischen Gewerkes annehmen, in welchem der Reichtum von Regeln und Normen, nach denen sie verfuhr, im Grunde nur ihre Armut als Kunst, ihre Un-

fähigkeit zu erfinden, offenbarte. Indem sie sich und ihre Werke statt des im Leben nicht vorhandenen schönen Menschen hinstellt, — indem sie als Kunst gewissermaßen von diesem Mangel lebt, gerät sie aber endlich in eine egoistisch einsame Stellung, in welcher sie, so zu sagen, nur den Wetterkünder der im Leben noch herrschenden Unschönheit abgibt, und zwar mit einem gewissen Behagen an dem Gefühle ihrer — relativen — Notwendigkeit bei so bestellten Witterungsverhältnissen. Gerade so lange nur vermag nämlich die moderne Bildhauerkunst irgend welchem Bedürfnisse zu entsprechen, als der schöne Mensch im wirklichen Leben nicht vorhanden ist: sein Erscheinen im Leben, sein unmittelbar durch sich maßgebendes Gestalten, müßte der Untergang unserer heutigen Plastik sein; denn das Bedürfnis, dem sie einzig zu entsprechen vermag, ja — das sie durch sich künstlich erst angeregt, — ist das, welches aus der Unschönheit des Lebens sich heraussehnt, nicht aber das, welches aus einem wirklich schönen Leben nach der Darstellung dieses Lebens einzig im lebenden Kunstwerke verlangt. Das wahre, schöpferische, künstlerische Verlangen geht jedoch aus Fülle, nicht aus Mangel hervor: die Fülle der modernen Bildhauerkunst ist aber die Fülle der auf uns gekommenen Monumente griechischer Plastik; aus dieser Fülle schafft sie nun aber nicht, sondern durch den Mangel an Schönheit im Leben wird sie ihr nur zugetrieben; sie versenkt sich in diese Fülle, um vor dem Mangel zu flüchten.

So ohne Möglichkeit zu erfinden, verträgt sie sich endlich, um nur irgendwie zu erfinden, mit der vorhandenen Gestaltung des Lebens: wie in Verzweiflung wirft sie sich das Gewand der Mode vor, und um von diesem Leben wiedererkannt und belohnt zu werden, bildet sie das Unschöne nach, um wahr, d. h. nach unseren Begriffen wahr, zu sein, gibt sie es vollends gar auf, schön zu sein. So gerät die Bildhauerkunst unter dem Bestehen derselben Bedingungen, die sie am künstlichen Leben erhalten, in den unseligen, unfruchtbaren oder Unschönes zeugenden Zustand, aus dem sie sich notwendig nach Erlösung sehnen muß: die Lebensbedingungen, in die sie sich erlöst wünscht, sind jedoch genau genommen die Bedingungen desjenigen Lebens, dem gegenüber die Bildhauerkunst als selbständige Kunst geradeswegs aufhören muß. Um schöpferisch werden zu können, sehnt sie sich nach der Herrschaft der Schönheit im wirklichen Leben, aus dem sie

einzig lebendigen Stoff zur Erfindung zu gewinnen verhofft: diese Sehnsucht müßte aber, sobald sie erfüllt ist, die ihm innewohnende egoistische Täuschung in so weit offenbaren, als die Bedingungen zum notwendigen Schaffen der Bildhauerkunst im wirklich leiblich schönen Leben jedenfalls aufgehoben sein würden.

Im gegenwärtigen Leben entspricht die Bildhauerkunst, als selbständige Kunst, eben nur einem relativen Bedürfnisse: diesem verdankt sie aber in Wirklichkeit ihr heutiges Dasein, ja ihre Blüte; der andere, dem modernen entgegengesetzte Zustand ist aber der, in welchem ein notwendiges Bedürfnis nach den Werken der Bildhauerkunst nicht füglich gedacht werden kann. Huldigt der Mensch im vollen Leben dem Prinzipe der Schönheit, bildet er seinen eigenen lebendigen Leib schön, und freut er sich dieser an ihm selbst kundgegebenen Schönheit, so ist Gegenstand und künstlerischer Stoff der Darstellung dieser Schönheit und der Freude an ihr unzweifelhaft der vollkommene, warme, lebendige Mensch selbst; sein Kunstwerk ist das Drama, und die Erlösung der Plastik ist genau die der Entzauberung des Steines in das Fleisch und Blut des Menschen, aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige. Erst wenn der Drang des künstlerischen Bildhauers in die Seele des Tänzers, des mimischen Darstellers, des singenden und sprechenden, übergegangen ist, kann dieser Drang als wirklich gestillt, gedacht werden. Erst wenn die Bildhauerkunst nicht mehr existiert, oder, nach einer anderen als der menschlich leiblichen Richtung hin, als Skulptur in die Architektur aufgegangen, wenn die starre Einsamkeit dieses einen, in Stein gehauenen Menschen in die unendlich strömende Vielheit der lebendigen wirklichen Menschen sich aufgelöst haben wird; wenn wir die Erinnerung an geliebte Tote in ewig neu lebendem, seelenvollem Fleisch und Blut, nicht wiederum in totem Erz oder Marmor uns vorführen; wenn wir aus dem Steine uns die Bauwerke zur Einhegung des lebendigen Kunstwerkes errichten, nicht aber den lebendigen Menschen in ihm uns mehr vorzustellen nötig haben, dann erst wird die wahre Plastik auch vorhanden sein.

3.

Malerkunst.

Wie da, wo uns der Genuß an dem symphonischen Spiele eines Orchesters versagt ist, wir am Klaviere durch einen Auszug diesen Genuß uns zurückzurufen versuchen; wie wir den Eindruck, den ein farbiges Ölgemälde in einer Bildergalerie auf uns machte, da, wo uns der Anblick dieses Gemäldes nicht mehr verstattet ist, uns durch einen Kupferstich zu vergegenwärtigen trachten, — so hatte die Malerkunst, wenn nicht in ihrer Entstehung, doch in ihrer künstlerischen Ausbildung, dem sehnsüchtigen Bedürfnisse zu entsprechen, das verloren gegangene, menschlich lebendige Kunstwerk der Erinnerung wieder vorzuführen.

Ihren rohen Anfängen, wo sie gleich der Bildhauerei aus dem noch unkünstlerischen religiösen Vorstellungsdrange entsprang, haben wir hier vorüberzugehen, indem sie künstlerische Bedeutung erst von da an gewinnt, wo das lebendige Kunstwerk der Tragödie verblich und dafür die hellen farbigen Gestaltungen der Malerkunst die wundervollen, bedeutungsreichen Szenen für das Auge festzuhalten suchte, die zu unmittelbarem lebenswarmen Eindrucke sich nicht mehr darboten.

So feierte das griechische Kunstwerk in der Malerei seine Nachblüte. Diese Blüte war nicht mehr jene dem reichsten Leben unwillkürlich und naturnotwendig entsprießende; ihre Notwendigkeit war vielmehr eine Kulturnotwendigkeit; sie ging aus einem bewußten, willkürlichen Drange hervor, nämlich dem Wissen von der Schönheit der Kunst, und dem Willen, diese Schönheit gleichsam zum Verweilen in einem Leben zu zwingen, dem sie unbewußt, unwillkürlich nicht mehr als notwendiger Ausdruck seiner innersten Seele angehörte. Die Kunst, die ohne Geheiß und ganz von selbst aus der Gemeinsamkeit des Volkslebens aufgeblüht war, hatte durch ihr wirkliches Vorhandensein und an der Betrachtung ihrer Erscheinung, zugleich auch den Begriff von ihr erst zum Dasein gebracht; denn nicht die Idee der Kunst hatte sie in das Leben gerufen, sondern sie, die wirklich vorhandene Kunst, hat die Idee von sich entwickelt. Die mit Naturnotwendigkeit treibende künstlerische Kraft des Volkes war nun erstorben; was sie geschaffen, lebte nur noch in der Er-

innerung oder in der künstlichen Wiederholung. Während das Volk in allem, was es tat, und namentlich auch in der Selbstvernichtung seiner nationalen Eigentümlichkeit und Abgeschlossenheit, durch alle Zeiten hindurch immer wieder nur nach innerer Notwendigkeit, und so im Zusammenhange mit dem großartigsten Entwicklungsgange des menschlichen Geschlechtes verfuhr, vermochte das einsame künstlerische Gemüt, dem bei seinem Sehnen nach dem Schönen der Lebensdrang des Volkes in seinen unschönen Äußerungen unverständlich bleiben mußte, sich nur durch den Hinblick auf das Kunstwerk einer vergangenen Zeit zu trösten, und, bei der erkannten Unmöglichkeit, dies Kunstwerk willkürlich von Neuem zu beleben, seinen Trost sich so wohltätig wie möglich, durch lebensgetreue Auffrischung des aus der Erinnerung Erkennbaren, von Andauer zu machen, — wie wir die Züge eines geliebten Toten durch ein Portrait uns zur Erinnerung bewahren. Hierdurch wurde die Kunst selbst zu einem Kunstgegenstande; der von ihr gewonnene Begriff ward ihr Gesetz, und die Kulturkunst, die erlernbare, an sich immer nachzuweisende, begann ihren Lebenslauf, der, wie wir heut zu Tage sehen, in den unkünstlerischesten Zeiten und Lebensverhältnissen ohne Stocken sich fortsetzen kann, — jedoch nur zum egoistischen Genuß des vom Leben getrennten, vereinzelten, kunstsehnsüchtigen Kulturgemütes. —

Von dem törigen Verfahren, durch bloße nachahmende Wiederholung das tragische Kunstwerk sich zurück zu konstruieren, — wie ihm die alexandrinischen Hofdichter z. B. sich hingaben, — unterschied sich jedoch die Malerkunst auf das Vorteilhafteste, indem sie das Verlorene verloren gab, und dem Drange, es wieder vorzuführen, durch Ausbildung einer besonderen, eigentümlichen, künstlerischen Fähigkeit des Menschen entsprach. War die Äußerung dieser Fähigkeit eine vielfach vermittelte, so gewann die Malerei vor der Bildhauerei doch bald einen wichtigen Vorzug. Das Werk des Bildhauers stellte in seinem Material den ganzen Menschen nach seiner vollkommenen Form dar, und stand insofern dem lebendigen Kunstwerke des sich selbst darstellenden Menschen näher, als das Werk der Malerei, das von diesem gewissermaßen nur den farbigen Schatten zu geben vermochte: wie in beiden Nachbildungen das Leben dennoch unerreichbar war, und Bewegung in ihren Darstellungen nur dem beschauenden

Denker angedeutet, ihre denkbare Möglichkeit der Phantasie des Beschauers, nach gewissen natürlichen Gesetzen der Abstraktion, zur Ausführung nur überlassen werden konnte, — so vermochte die Malerei, eben weil sie noch idealer von der Wirklichkeit absah, noch mehr nur auf künstlerische Täuschung ausging als die Bildhauerei, auch vollständiger zu dichten als diese. Die Malerei brauchte sich endlich nicht, wie die Bildhauerei, mit der Darstellung dieses Menschen, oder dieser gewissen, ihrer Darstellung nur möglichen, Gruppen oder Aufstellungen zu begnügen; die künstlerische Täuschung ward in ihr vielmehr so zur vorwiegenden Notwendigkeit, daß sie nicht nur nach Tiefe und Breite beziehungsreich sich ausdehnende menschliche Gruppen, sondern auch den Umkreis ihrer außermenschlichen Umgebung, die Naturszene selbst in das Bereich ihrer Darstellung zu ziehen hatte. Hierauf begründete sich ein vollkommen neues Moment in der Entwicklung des künstlerischen Anschauungs- und Darstellungsvermögens des Menschen: nämlich dies des innigen Begreifens und Wiedergebens der Natur durch die Landschaftsmalerei.

Dieses Moment ist von der entscheidendsten Wichtigkeit für die ganze bildende Kunst: es bringt diese, — die in der Architektur von der Anschauung und künstlerischen Benutzung der Natur zu gunsten des Menschen ausging, — in der Plastik, wie zur Vergötterung des Menschen, sich allein nur noch auf diesen als Gegenstand bezog, — zum vollendeten Abschluß dadurch, daß es sie vom Menschen aus mit immer vollkommenerem Verständnis endlich ganz wieder der Natur zuwandte, und zwar indem es die bildende Kunst fähig machte, die Natur ihrem Wesen nach innig zu erfassen, die Architektur gleichsam zur vollkommenen, lebensvollen Darstellung der Natur zu erweitern. Der menschliche Egoismus, der in der nackten Architektur die Natur immer nur noch auf sich allein bezog, brach sich gewissermaßen in der Landschaftsmalerei, welche die Natur in ihrem eigentümlichen Wesen rechtfertigte, den künstlerischen Menschen zum liebevollen Aufgehen in sie bewog, um ihn unendlich erweitert in ihr sich wiederfinden zu lassen.

Als griechische Maler die Szenen, die zuvor in der Lyrik, dem lyrischen Epos und der Tragödie durch wirkliche Darstellung Auge und Ohr vorgeführt worden waren, durch Zeichnung und Farbe erinnerungsvoll sich festzuhalten und wiederum dar-

zustellen suchten, galten ihnen ohne Zweifel die Menschen allein als der Darstellung würdige und für sie maßgebende Gegenstände, und der sogenannten *historischen* Richtung verdanken wir die Entwicklung der Malerei zu ihrer ersten Kunsthöhe. Hielt sie somit das *gemeinsame* Kunstwerk in der Erinnerung fest, so blieben, als die Bedingungen schwanden, die auch das sehnsüchtige Festhalten dieser Erinnerungen hervorriefen, zwei Wege offen, nach denen die Malerei als selbständige Kunst sich weiter zu entwickeln hatte: das Portrait und — die Landschaft. In der Darstellung der Szenen des Homeros und der Tragiker war die Landschaft als notwendiger Hintergrund bereits erfaßt und wiedergegeben worden: gewiß aber erfaßten sie die Griechen zur Blütezeit ihrer Malerei noch mit keinem andern Auge, als der Grieche seinem eigentümlichen Geiste nach überhaupt sie je zu erfassen geneigt war. Die *Natur* war dem Griechen eben nur der ferne Hintergrund des Menschen: weit im Vordergrunde stand der *Mensch* selbst, und die Götter, denen er die bewegende Naturmacht zusprach, waren eben menschliche Götter. Allem was er in der Natur ersah, suchte er menschliche Gestalt und menschliches Wesen anzubilden, und als vermenschlicht hatte die Natur für ihn gerade den unendlichen Reiz, in dessen Genuß seinem Schönheitssinne es unmöglich war, sie, wie vom Standpunkte jüdisch modernen Utilismus' aus, sich nur als einen roh sinnlich genießbaren Gegenstand zu eigen zu machen. Dennoch nährte er diese schöne Selbstbeziehung zur Natur nur durch einen unwillkürlichen Irrtum: bei seiner Vermenschlichung der Natur legte er ihr auch menschliche Motive unter, die, als in der Natur wirkend, notwendig dem wahren Wesen der Natur gegenüber gehalten, nur willkürlich gedacht werden konnten. Wie der Mensch, seinem besonderen Wesen nach, im Leben und in seinem Verhältnis zur Natur aus Notwendigkeit handelt, entstellt er sich unwillkürlich in seiner Vorstellung das Wesen der Natur, wenn er sie nach *menschlicher* Notwendigkeit, nicht nach der *ihrigen*, gebarend sich denkt. Sprach dieser Irrtum bei den Griechen sich schön aus, wie er bei anderen, namentlich asiatischen, Völkern sich meist häßlich äußerte, so war er nichtsdestoweniger doch ein dem hellenischen Leben selbst grundverderblicher Irrtum. Als der Hellene aus der geschlechtlich nationalen Urgemeinschaft sich losgelöst, als er das unwillkürlich ihr entnommene

Maß schönen Lebens verloren hatte, vermochte dieses notwendige Maß sich nirgends ihm aus einer richtigen Anschauung der Natur zu ersetzen. Er hatte unbewußt in der Natur gerade nur so lange eine bindende, umfassende Notwendigkeit erblickt, als diese Notwendigkeit als eine im gemeinsamen Leben bedingte ihm selbst zum Bewußtsein kam: löste dieses sich in seine egoistischen Atome auf, beherrschte ihn nur die Willkür seines mit der Gemeinsamkeit nicht mehr zusammenhängenden Eigenwillens, oder endlich eine, aus dieser allgemeinen Willkür Kraft gewinnende, wiederum willkürliche äußere Macht, — so fehlte bei seiner mangelnden Erkenntnis der Natur, welche er nun ebenso willkürlich wähnte als sich selbst und die ihn beherrschende weltliche Macht, das sichere Maß, nach dem er sein Wesen wiederum hätte erkennen können, und das sie, zu deren größtem Heile, den Menschen darbietet, die in ihr die Notwendigkeit ihres Wesens und ihre nur im weitesten, allumfassendsten Zusammenhange alles Einzelnen wirkende, ewig zeugende Kraft erkennen. Keinem anderen, als diesem Irrtume sind die ungeheuerlichsten Ausschweifungen des griechischen Geistes entsprungen, die wir während des byzantinischen Kaisertumes in einem Grade gewahren, der uns den hellenischen Charakter gar nicht mehr erkennen läßt, und der im Grunde doch nur die normale Krankheit seines Wesens war. Die Philosophie mochte mit noch so redlichem Bemühen den Zusammenhang der Natur zu erfassen suchen: hier gerade zeigte es sich, wie unfähig die Macht der abstrakten Intelligenz ist. Allen Aristotelessen zum Hohne schuf sich das Volk, das aus dem millionenfachen allgemeinen Egoismus heraus absolut selig werden wollte, eine Religion, in der die Natur zum reinen Spielball menschlich raffinierender Glückseligkeitssucht gemacht wurde. Mit der Ansicht des Griechen, welche der Natur menschlich willkürliche Gestaltungsmotive unterstellte, brauchte sich nur die jüdisch-orientalische Nützlichkeitsvorstellung von ihr zu begatten, um die Disputationen und Dekrete der Konzilien über das Wesen der Trinität und die deshalb unaufhörlich geführten Streitigkeiten, ja Volkskriege, als Früchte dieser Begattung der staunenden Geschichte als unwiderlegliche Tatsachen zuzuführen.

Die römische Kirche machte nach Ablauf des Mittelalters aus der Annahme der Unbeweglichkeit der Erde zwar noch einen Glaubensartikel, vermochte es dennoch aber nicht zu wehren, daß

Amerika entdeckt, die Gestalt der Erde erforscht, und endlich die Natur so weit der Erkenntnis erschlossen wurde, daß der Zusammenhang aller in ihr sich kundgebenden Erscheinungen ihrem Wesen nach unzweifelhaft erwiesen ist. Der Drang, der zu diesen Entdeckungen führte, suchte gleichzeitig sich in derjenigen Kunstart ebenfalls auszusprechen, in der er am geeignetsten zu künstlerischer Befriedigung gelangen konnte. Beim Wiedererwachen der Künste knüpfte auch die Malerei, im Drange nach Veredelung, ihre künstlerische Wiedergeburt an die Antike an; unter dem Schutze der üppigen Kirche gedieh sie zur Darstellung kirchlicher Historien, und ging von diesen zu Szenen wirklicher Geschichte und aus dem wirklichen Leben über, jederzeit sich des Vorteiles erfreuend, diesem wirklichen Leben Form und Farbe noch entnehmen zu können. Je mehr die sinnliche Gegenwart dem entstellenden Einflusse der Mode zu erliegen hatte, und während die neuere Historienmalerei, um schön zu sein, von der Unschönheit des Lebens sich zum Konstruieren aus dem Gedanken und zum willkürlichen Kombinieren von, wiederum der Kunstgeschichte — nicht dem Leben selbst — entnommenen, Manieren und Stilen gedrängt sah, — machte sich, von der Darstellung des modischen Menschen abliegend, diejenige Richtung der Malerei aber Bahn, der wir das liebevolle Verständnis der Natur in der Landschaft verdanken.

Der Mensch, um den sich bisher die Landschaft wie um ihren egoistischen Mittelpunkt immer nur gruppiert hatte, schrumpfte in der Fülle der Umgebung ganz in dem Grade immer mehr zusammen, als im wirklichen Leben er sich immer mehr unter das unwürdige Joch der entstellenden Mode beugte, so daß er endlich in der Landschaft die Rolle zuerteilt bekam, die zuvor der Landschaft im Verhältnis zu ihm zugewiesen war. Wir können, unter den gegebenen Umständen, diesen Fortschritt der Landschaft nur als einen Sieg der Natur über die schlechte, menschenentwürdigende Kultur feiern; denn in ihm behauptete sich auf die einzig mögliche Weise die unentstellte Natur gegen ihre Feindin, indem sie, gleichsam Schutz suchend, wie aus Not dem innigen Verständnisse des künstlerischen Menschen sich erschloß.

Die moderne Naturwissenschaft und die Landschaftsmalerei sind die Erfolge der Gegenwart, die uns in wissenschaftlicher wie künstlerischer Hinsicht einzig Trost und Rettung

vor Wahnsinn und Unfähigkeit bieten. Mag, bei der trostlosen Zersplitterung aller unserer künstlerischen Richtungen, das einzelne Genie, das ihnen zur momentanen, fast gewaltsamen Vereinigung dient, um so Erstaunenswürdigeres leisten, als weder das Bedürfnis noch die Bedingungen zu seinem Kunstwerke vorhanden sind: das gemeinsame Genie der Malerkunst ergießt sich doch einzig fast nur in der Richtung der Landschaftsmalerei; denn hier findet es unerschöpflichen Gegenstand und durch ihn unerschöpfliches Vermögen, während es nach anderen Richtungen hin als Darsteller der Natur nur mit willkürlichem Sichten, Sondern und Wählen verfahren kann, um unserem durchaus unkünstlerischen Leben irgend kunstwürdige Gegenstände abzugewinnen. Je mehr die sogenannte Historienmalerei durch Dichten und Deuten den schönen wahren Menschen und das schöne wahre Leben aus den, der Gegenwart entlegensten Erinnerungen uns vorzuführen sich bemüht, je mehr sie, bei dem ungeheuren Aufwande von Vermittelungen hierbei, die zwangvoll auf ihr lastende Aufgabe bekennt, mehr und etwas anderes sein zu müssen, als dem Wesen einer Kunstart zu sein gebührt, — desto mehr hat auch sie sich nach einer Erlösung zu sehnen, die, wie die einzig notwendige der Bildhauerei, eigentlich nur in ihrem Aufgehen darin ausgesprochen sein könnte, woher sie ursprünglich die Kraft zum künstlerischen Leben gewonnen hatte, und dies war eben das lebendige menschliche Kunstwerk selbst, dessen Erstehen aus dem Leben die Bedingungen vollkommen aufheben müßte, die ihr Dasein und Gedeihen als selbständige Kunstart notwendig machen konnten. Ein gesundes, notwendiges Leben vermag die menschendarstellende Malerkunst unmöglich da zu führen, wo, ohne Pinsel und Leinwand, im lebendigsten künstlerischen Rahmen, der schöne Mensch sich selbst vollendet darstellt. Was sie bei redlichem Bemühen zu erreichen strebt, erreicht sie am vollkommensten, wenn sie ihre Farbe und ihr Verständnis in der Anordnung auf die lebendige Plastik des wirklichen dramatischen Darstellers überträgt; wenn von Leinwand und Kalk herab sie auf die tragische Bühne steigt, um den Künstler an sich selbst das ausführen zu lassen, was sie vergebens sich bemüht, durch Häufung der reichsten Mittel ohne wirkliches Leben zu vollbringen.

Die Landschaftsmalerei aber wird, als letzter und voll-

endeter Abschluß aller bildenden Kunst, die eigentliche, lebengebende Seele der Architektur werden; sie wird uns so lehren die Bühne für das dramatische Kunstwerk der Zukunft zu errichten, in welchem sie selbst lebendig, den warmen Hintergrund der Natur für den lebendigen, nicht mehr nachgebildeten, Menschen darstellen wird. —

Dürfen wir so durch die höchste Kraft der bildenden Kunst uns die Szene des gemeinsamen Kunstwerkes der Zukunft, in ihr also die innig erkannte und verstandene Natur als gewonnen betrachten, so vermögen wir nun auf dieses Kunstwerk selbst nähere Schlüsse zu ziehen.

IV.

Grundzüge des Kunstwerkes der Zukunft.

Betrachten wir die Stellung der modernen Kunst — so weit sie in Wahrheit Kunst ist — zum öffentlichen Leben, so erkennen wir zunächst ihre vollständige Unfähigkeit, auf dieses öffentliche Leben im Sinne ihres edelsten Strebens einzuwirken. Der Grund hiervon ist, daß sie, als bloßes Kulturprodukt, aus dem Leben nicht wirklich selbst hervorgegangen ist und nun, als Treibhauspflanze, unmöglich in dem natürlichen Boden und in dem natürlichen Klima der Gegenwart Wurzel zu schlagen vermag. Die Kunst ist das Sondereigentum einer Künstlerklasse geworden; Genuß bietet sie nur denen, die sie verstehen, und zu ihrem Verständnis erfordert sie ein besonderes, dem wirklichen Leben abgelegenes Studium, das Studium der Kunstgelehrsamkeit. Dieses Studium und das aus ihm zu erlangende Verständnis glaubt zwar heutzutage sich jeder zu eigen gemacht zu haben, der sich das Geld zu eigen gemacht hat, mit dem er die ausgebotenen Kunstgenüsse bezahlt: ob die große Zahl vorhandener Kunstliebhaber den Künstler in seinem besten Streben aber zu verstehen vermögen, wird dieser Künstler bei Befragen jedoch nur mit einem tiefen Seufzer zu beantworten haben. Erwägt er nun aber die unendlich größere Masse derjenigen, die durch die Ungunst unserer sozialen Verhältnisse nach jeder Seite hin sowohl vom Verständnisse, als selbst vom Genusse der modernen

Kunst ausgeschlossen bleiben müssen, so hat der heutige Künstler inne zu werden, daß sein ganzes Kunsttreiben im Grunde nur ein egoistisches, selbstgefälliges Treiben ganz für sich, daß seine Kunst dem öffentlichen Leben gegenüber nichts anderes als Luxus, Überfluß, eigensüchtiger Zeitvertreib ist. Der täglich wahrgenommene und bitter beklagte Abstand zwischen sogenannter Bildung und Unbildung ist so ungeheuer, ein Mittelglied zwischen beiden so undenkbar, eine Versöhnung so unmöglich, daß, bei einiger Aufrichtigkeit, die auf jene unnatürliche Bildung begründete moderne Kunst zu ihrer tiefsten Beschämung sich eingestehen müßte, wie sie einem Lebenselemente ihr Dasein verdanke, welches *sein* Dasein wiederum nur auf die tiefste Unbildung der eigentlichen Masse der Menschheit stützen kann. Das Einzige, was in dieser ihr zugewiesenen Stellung die moderne Kunst vermögen sollte und in redlichen Herzen zu vermögen strebt, nämlich *Bildung zu verbreiten*, vermag sie nicht, und zwar einfach aus dem Grunde, weil die Kunst, um irgendwie im Leben wirken zu können, selbst die Blüte einer *natürlichen*, d. h. von unten heraufgewachsenen, Bildung sein muß, nie aber imstande sein kann, von *oben* herab Bildung auszugießen. Im besten Falle gleicht daher unsere Kulturkunst demjenigen, der in einer fremden Sprache einem Volke sich mitteilen will, welches diese nicht kennt: alles, und namentlich auch das Geistreichste, was er hervorbringt, kann nur zu den lächerlichsten Verwirrungen und Mißverständnissen führen. —

Stellen wir uns zunächst dar, wie die moderne Kunst zu verfahren haben müßte, um *theoretisch* zu ihrer Erlösung aus der einsamen Stellung ihres unbegriffenen Wesens heraus und zum allgemeinsten Verständnisse des öffentlichen Lebens vorzuschreiten: wie diese Erlösung aber durch die *praktische* Vermittelung des öffentlichen Lebens allein möglich werden kann, wird sich dann leicht von selbst herausstellen.

Die bildende Kunst, sahen wir, kann zu schöpferischem Gedeihen einzig dadurch gelangen, daß sie nur noch im Bunde mit dem *künstlerischen*, nicht dem auf bloße *Nützlichkeit* bedachten Menschen zu ihren Werken sich anläßt.

Der künstlerische Mensch kann sich nur in der Vereinigung aller Kunstarten zum gemeinsamen Kunstwerke vollkommen genügen: in jeder Vereinzelung seiner künstlerischen Fähigkeit ist er unfrei, nicht vollständig das, was er sein kann; wogegen er im gemeinsamen Kunstwerke frei, und vollständig das ist, was er sein kann.

Das wahre Streben der Kunst ist daher das allumfassende: jeder vom wahren Kunsttriebe Beseelte will durch die höchste Entwicklung seiner besonderen Fähigkeit nicht die Verherrlichung dieser besonderen Fähigkeit, sondern die Verherrlichung des Menschen in der Kunst überhaupt erreichen.

Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das Drama: nach seiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle vorhanden ist.

Das wahre Drama ist nur denkbar als aus dem gemeinsamen Drange aller Künste zur unmittelbarsten Mitteilung an eine gemeinsame Öffentlichkeit hervorgehend: jede einzelne Kunstart vermag der gemeinsamen Öffentlichkeit zum vollen Verständnisse nur durch gemeinsame Mitteilung mit den übrigen Kunstarten im Drama sich zu erschließen, denn die Absicht jeder einzelnen Kunstart wird nur im gegenseitig sich verständigenden und verständnisgebenden Zusammenwirken aller Kunstarten vollständig erreicht. —

Die Architektur kann keine höhere Absicht haben, als einer Genossenschaft künstlerisch sich durch sich selbst darstellender Menschen die räumliche Umgebung zu schaffen, die dem menschlichen Kunstwerke zu seiner Kundgebung notwendig ist. Nur dasjenige Bauwerk ist nach Notwendigkeit errichtet, das einem Zwecke des Menschen am dienlichsten entspricht: der höchste Zweck des Menschen ist der künstlerische, der höchste künstlerische das Drama. Im gewöhnlichen Nutzgebäude hat der Baukünstler nur dem niedrigsten Zwecke der Menschheit zu entsprechen: Schönheit ist in ihm Luxus. Im Luxusgebäude hat er einem unnötigen und unnatürlichen Bedürfnisse zu entsprechen: sein Schaffen ist daher willkürlich, unproduktiv, unschön. Bei der Konstruktion desjenigen Gebäudes hingegen, das in allen seinen Teilen einzig einem gemeinsamen künstlerischen Zwecke entsprechen soll, — also des Theaters, hat der Baumeister einzig als Künstler

und nach den Rücksichtsnahmen auf das Kunstwerk zu verfahren. In einem vollkommenen Theatergebäude gibt bis auf die kleinsten Einzelheiten nur das Bedürfnis der Kunst Maß und Gesetz. Dies Bedürfnis ist ein doppeltes, das des Gebens und des Empfangens, welches sich beziehungsvoll gegenseitig durchdringt und bedingt. Die Szene hat zunächst die Aufgabe, alle räumlichen Bedingungen für eine auf ihr darzustellende gemeinsame dramatische Handlung zu erfüllen: sie hat zweitens diese Bedingungen aber im Sinne der Absicht zu lösen, diese dramatische Handlung dem Auge und dem Ohre der Zuschauer zur verständlichen Wahrnehmung zu bringen. In der Anordnung des Raumes der Zuschauer gibt das Bedürfnis nach Verständnis des Kunstwerkes optisch und akustisch das notwendige Gesetz, dem, neben der Zweckmäßigkeit, zugleich nur durch die Schönheit der Anordnungen entsprochen werden kann; denn das Verlangen des gemeinsamen Zuschauers ist eben das Verlangen nach dem Kunstwerk, zu dessen Erfassen er durch alles, was sein Auge berührt, bestimmt werden muß*. So versetzt er durch Schauen und Hören sich gänzlich auf die Bühne; der Darsteller ist Künstler nur durch volles Aufgehen in das Publikum. Alles, was auf der Bühne atmet und sich bewegt, atmet und bewegt sich durch ausdrucksvolles Verlangen nach Mitteilung, nach Angeschaut-Angehörtwerden in jenem Raume, der, bei immer nur verhältnismäßigem Umfange, vom szenischen Standpunkte aus dem Darsteller doch die gesamte Menschheit zu enthalten dünkt; aus dem Zuschauerraume aber verschwindet das Publikum, dieser Repräsendant des öffentlichen Lebens, sich

---

* Die Aufgabe des Theatergebäudes der Zukunft darf durch unsre modernen Theatergebäude keineswegs als gelöst angesehen werden: in ihnen sind herkömmliche Annahmen und Gesetze maßgebend, die mit den Erfordernissen der reinen Kunst nichts gemein haben. Wo Erwerbsspekulationen auf der einen, und mit ihr luxuriöse Prunksucht auf der andern Seite bestimmend einwirken, muß das absolute Interesse der Kunst auf das Empfindlichste beeinträchtigt werden, und so wird kein Baumeister der Welt z. B. es vermögen, die durch die Trennung unsres Publikums in die unterschiedensten Stände und Staatsbürgerkategorien gebotene Übereinanderschichtung und Zersplitterung der Zuschauerräume zu einem Gesetze der Schönheit zu erheben. Denkt man sich in die Räume des gemeinsamen Theaters der Zukunft, so erkennt man ohne Mühe, daß in ihm ein ungeahnt reiches Feld der Erfindung offen steht.

selbst; es lebt und atmet nur noch in dem Kunstwerke, das ihm das Leben selbst, und auf der Szene, die ihm der Weltraum dünkt.

Solche Wunder entblühen dem Bauwerke des Architekten, solchen Zaubern vermag er realen Grund und Boden zu geben, wenn er die Absicht des höchsten menschlichen Kunstwerkes zu der seinigen macht, wenn er die Bedingungen ihres Lebendigwerdens aus seinem eigentümlichen künstlerischen Vermögen heraus in das Dasein ruft. Wie kalt, regungslos und tot stellt sich hiergegen sein Bauwerk dar, wenn er, ohne einer höheren Absicht als der des Luxus sich anzuschließen, ohne die künstlerische Notwendigkeit, welche ihn im Theater nach jeder Seite hin das Sinnigste anordnen und erfinden läßt, nur nach der spekulierenden Laune seiner selbstverherrlichungssüchtigen Willkür zu verfahren, Massen und Zierraten zu schichten und zu reihen hat, um heute die Ehre eines übermütigen Reichen, morgen die eines modernisierten Jehovas zu versinnlichen! —

Aber auch die schönste Form, das üppigste Gemäuer von Stein, genügt dem dramatischen Kunstwerke nicht allein zur vollkommen entsprechenden räumlichen Bedingung seines Erscheinens. Die Szene, die dem Zuschauer das Bild des menschlichen Lebens vorführen soll, muß zum vollen Verständnisse des Lebens auch das lebendige Abbild der Natur darzustellen vermögen, in welchem der künstlerische Mensch erst ganz als solcher sich geben kann. Die Wände dieser Szene, die kalt und teilnahmlos auf den Künstler herab und zu dem Publikum hin starren, müssen sich mit den frischen Farben der Natur, mit dem warmen Lichte des Äthers schmücken, um würdig zu sein an dem menschlichen Kunstwerke teil zu nehmen. Die plastische Architektur fühlt hier ihre Schranke, ihre Unfreiheit, und wirft sich liebebedürftig der Malerkunst in die Arme, die sie zum schönsten Aufgehen in die Natur erlösen soll.

Hier tritt die Landschaftsmalerei ein, von einem gemeinsamen Bedürfnisse hervorgerufen, dem nur sie zu entsprechen vermag. Was der Maler mit glücklichem Auge der Natur entsehen, was er als künstlerischer Mensch der vollen Gemeinsamkeit zum künstlerischen Genusse darstellen will, fügt er hier als sein reiches Teil dem vereinten Werke aller Künste ein. Durch ihn wird die Szene zur vollen künstlerischen Wahrheit: seine Zeich-

nung, seine Farbe, seine warm belebende Anwendung des Lichtes zwingen die Natur, der höchsten künstlerischen Absicht zu dienen. Was der Landschaftsmaler bisher im Drange nach Mitteilung des Ersehenen und Begriffenen in den engen Rahmen des Bildstückes einzwängte, — was er an der einsamen Zimmerwand des Egoisten aufhängte, oder zu beziehungsloser, unzusammenhängender und entstellender Übereinanderschichtung in einem Bilderspeicher dahingab, — damit wird er nun den weiten Rahmen der tragischen Bühne erfüllen, den ganzen Raum der Szene zum Zeugnis seiner naturschöpferischen Kraft gestaltend. Was er durch den Pinsel und durch feinste Farbenmischung nur andeuten, der Täuschung nur annähern konnte, wird er hier durch künstlerische Verwendung aller ihm zu Gebote stehenden Mittel der Optik, der künstlerischen Lichtbenutzung, zur vollendet täuschenden Anschauung bringen. Ihn wird nicht die scheinbare Rohheit seiner künstlerischen Werkzeuge, das anscheinend Groteske seines Verfahrens bei der sogenannten Dekorationsmalerei beleidigen, denn er wird bedenken, daß auch der feinste Pinsel zum vollendeten Kunstwerke sich doch immer nur als demütigendes Organ verhält, und der Künstler erst stolz zu werden hat, wenn er frei ist, d. h. wenn sein Kunstwerk fertig und lebendig, und er mit allen helfenden Werkzeugen in ihm aufgegangen ist. Das vollendete Kunstwerk, das ihm von der Bühne entgegentritt, wird aber aus diesem Rahmen und von der vollen gemeinsamen Öffentlichkeit ihn unendlich mehr befriedigen, als sein früheres, mit feineren Werkzeugen geschaffenes; er wird die Benutzung des szenischen Raumes zu gunsten dieses Kunstwerkes um seiner früheren Verfügung über ein glattes Stück Leinwand willen wahrlich nicht bereuen: denn, wie im schlimmsten Falle sein Werk ganz dasselbe bleibt, gleichviel aus welchem Rahmen es gesehen werde, wenn es nur den Gegenstand zur verständnisvollen Anschauung bringt, so wird jedenfalls sein Kunstwerk in diesem Rahmen einen lebenvolleren Eindruck, ein größeres, allgemeineres Verständnis hervorrufen, als das frühere landschaftliche Bildstück.

Das Organ zu allem Naturverständnis ist der Mensch: der Landschaftsmaler hatte dieses Verständnis nicht nur an den Menschen mitzuteilen, sondern durch Darstellung des Menschen in seinem Naturgewälde auch erst deutlich zu machen. Dadurch,

daß er sein Kunstwerk nun in den Rahmen der tragischen Bühne stellt, wird er den Menschen, an den er sich mitteilen will, zum gemeinsamen Menschen der vollen Öffentlichkeit erweitern und die Befriedigung haben, sein Verständnis auf diesen ausgedehnt, ihn zum Mitfühlenden seiner Freude gemacht zu haben; zugleich aber wird er dies öffentliche Verständnis dadurch erst vollkommen herbeiführen, daß er sein Werk einer gemeinsamen höchsten und allverständlichen Kunstabsicht zuordnet, diese Absicht aber von dem wirklichen leibhaftigen Menschen mit aller Wärme seines Wesens dem gemeinsamen Verständnisse unfehlbar erschlossen wird. Das allverständlichste ist die dramatische Handlung, eben weil sie erst künstlerisch vollendet ist, wenn im Drama gleichsam alle Hilfsmittel der Kunst hinter sich geworfen sind, und das wirkliche Leben auf das Treueste und Begreiflichste zur unmittelbaren Anschauung gelangt. Jede Kunstart teilt sich verständlich nur in dem Grade mit, als der Kern in ihr, der nur durch seinen Bezug auf den Menschen oder in seiner Ableitung von ihm das Kunstwerk beleben und rechtfertigen kann, dem Drama zureift. Allverständlich, vollkommen begriffen und gerechtfertigt wird jedes Kunstschaffen in dem Grade, als es im Drama aufgeht, vom Drama durchleuchtet wird*.

---

* Dem modernen Landschaftsmaler kann es nicht gleichgültig sein zu gewahren, von wie wenigen in Wahrheit sein Werk heutzutage verstanden, mit welch' stumpfsinnigem, blödem Behagen von der Philisterwelt, die ihn bezahlt, sein Naturgemälde eben nur beglotzt wird; wie die sogenannte „schöne Gegend" der bloßen müßigen, gedankenlosen Schaulust derselben Menschen, ohne Bedürfnis, Befriedigung zu gewähren imstande ist, deren Hörsinn durch unsere moderne inhaltslose Musikmacherei nicht minder bis zu jener albernen Freude erregt wird, die dem Künstler ein ebenso ekelhafter Lohn für seine Leistung ist, als sie der Absicht des Industriellen allerdings vollkommen entspricht. Unter der „schönen Gegend" und der „hübsch klingenden Musik" unsrer Zeit herrscht eine traurige Verwandtschaft, deren Verbindungsglied der sinnige Gedanke ganz gewiß nicht ist, sondern jene schwapperige, niederträchtige Gemütlichkeit, die sich vom Anblick der menschlichen Leiden in der Umgebung eigensüchtig zurückwendet, um sich ein Privathimmelchen im blauen Dunste der Naturallgemeinheit zu mieten: alles hören und sehen diese Gemütlichen gern, nur nicht den wirklichen, unentstellten Menschen, der mahnend am Ausgange ihrer Träume steht. Gerade diesen müssen wir nun aber in den Vordergrund stellen!

Auf die Bühne des Architekten und Malers tritt nun der künstlerische Mensch, wie der natürliche Mensch auf den Schauplatz der Natur tritt. Was Bildhauer und Historienmaler in Stein und auf Leinwand zu bilden sich mühten, das bilden sie nun an sich, an ihrer Gestalt, den Gliedern ihres Leibes, den Zügen ihres Antlitzes, zu bewußtem, künstlerischem Leben. Derselbe Sinn, der den Bildhauer leitete im Begreifen und Wiedergeben der menschlichen Gestalt, leitet den Darsteller nun im Behandeln und Gebahren seines wirklichen Körpers. Dasselbe Auge, das den Historienmaler in Zeichnung und Farbe, bei Anordnung der Gewänder und Aufstellung der Gruppen, das Schöne, Anmutige und Charakteristische finden ließ, ordnet nun die Fülle wirklicher menschlicher Erscheinung. Bildhauer und Maler lösten vom griechischen Tragiker einst den Kothurn und die Maske ab, auf dem und unter welcher der wahre Mensch immer nur nach einer gewissen religiösen Konvention noch sich bewegte. Mit Recht haben beide bildende Künste diese letzte Entstellung des reinen künstlerischen Menschen vernichtet, und so den tragischen Darsteller der Zukunft in Stein und auf Leinwand im Voraus gebildet. Wie sie ihn nach seiner unentstellten Wahrheit ersahen, sollen sie ihn nun in Wirklichkeit sich geben lassen, seine von ihnen gewissermaßen beschriebene Gestalt leibhaftig zur bewegungsvollen Darstellung bringen.

So wird die Täuschung der bildenden Kunst zur Wahrheit im Drama: dem Tänzer, dem Mimiker, reicht der bildende Künstler die Hand, um in ihm selbst aufzugehen, selbst Tänzer und Mimiker zu sein. — So weit es irgend in seiner Fähigkeit liegt, wird dieser den inneren Menschen, sein Fühlen und Wollen, an das Auge mitzuteilen haben. In vollster Breite und Tiefe gehört ihm der szenische Raum zur plastischen Kundgebung seiner Gestalt und seiner Bewegung, als Einzelner oder im Verein mit den Genossen der Darstellung. Wo sein Vermögen aber endet, wo die Fülle seines Wollens und Fühlens zur Entäußerung des inneren Menschen durch die Sprache ihn hindrängt, da wird das Wort seine deutlich bewußte Absicht künden: er wird zum Dichter, und um Dichter zu sein, Tonkünstler. Als Tänzer, Tonstkünstler und Dichter ist er aber eines und dasselbe, nichts andres als darstellender, künstlerischer

Mensch, der sich nach der höchsten Fülle der Fähigkeiten an die höchste Empfängniskraft mitteilt.

In ihm, dem unmittelbaren Darsteller, vereinigen sich die drei Schwesterkünste zu einer gemeinsamen Wirksamkeit, bei welcher die höchste Fähigkeit jeder einzelnen zu ihrer höchsten Entfaltung kommt. Indem sie gemeinsam wirken, gewinnt jede von ihnen das Vermögen, gerade das sein und leisten zu können, was sie ihrem eigentümlichsten Wesen nach zu sein und zu leisten verlangen. Dadurch, daß jede da, wo ihr Vermögen endet, in die andere, von da ab vermögende, aufgehen kann, bewahrt sie sich rein, frei und selbständig als das, was sie ist. Der mimische Tänzer wird seines Unvermögens ledig, sobald er singen und sprechen kann; die Schöpfungen der Tonkunst gewinnen allverständigende Deutung durch den Mimiker wie durch das gedichtete Wort, und zwar ganz in dem Maße, als sie selbst in der Bewegung des Mimikers und dem Worte des Dichters aufzugehen vermag. Der Dichter aber wird wahrhaft erst Mensch durch sein Übergehen in das Fleisch und Blut des Darstellers; weist er jeder künstlerischen Erscheinung die sie alle bindende und zu einem gemeinsamen Ziele hinleitende Absicht an, so wird diese Absicht aus einem Wollen zum Können erst dadurch, daß eben dieses dichterische Wollen im Können der Darstellung untergeht.

Nicht eine reich entwickelte Fähigkeit der einzelnen Künste wird in dem Gesamtkunstwerke der Zukunft unbenützt verbleiben, gerade in ihm erst wird sie zur vollen Geltung gelangen. So wird namentlich auch die in der Instrumentalmusik so eigentümlich mannigfaltig entwickelte Tonkunst nach ihrem reichsten Vermögen in diesem Kunstwerke sich entfalten können, ja sie wird die mimische Tanzkunst wiederum zu ganz neuen Erfindungen anregen, wie nicht minder den Atem der Dichtkunst zu ungeahnter Fülle ausdehnen. In ihrer Einsamkeit hat die Musik sich aber ein Organ gebildet, welches des unermeßlichsten Ausdruckes fähig ist, und dies ist das Orchester. Die Tonsprache Beethovens, durch das Orchester in das Drama eingeführt, ist ein ganz neues Moment für das dramatische Kunstwerk. Vermögen die Architektur und namentlich die szenische Landschaftsmalerei den darstellenden dramatischen Künstler in die Umgebung der physischen Natur zu stellen, und ihm aus dem unerschöpf-

lichen Borne natürlicher Erscheinung einen immer reichen und beziehungsvollen Hintergrund zu geben, — so ist im Orchester, diesem lebenvollen Körper unermeßlich mannigfaltiger Harmonie, dem darstellenden individuellen Menschen ein unversiegbarer Quell gleichsam künstlerisch menschlichen Naturelements zur Unterlage gegeben. Das Orchester ist, so zu sagen, der Boden unendlichen, allgemeinsamen Gefühles, aus dem das individuelle Gefühl des einzelnen Darstellers zur höchsten Fülle herauszuwachsen vermag: es löst den starren, unbeweglichen Boden der wirklichen Szene gewissermaßen in eine flüssigweich nachgiebige, eindruckempfängliche, ätherische Fläche auf, deren ungemessener Grund das Meer des Gefühls selbst ist. So gleicht das Orchester der Erde, die dem Antäos, sobald er sie mit seinen Füßen berührte, neue unsterbliche Lebenskraft gab. Seinem Wesen nach vollkommen der szenischen Naturumgebung des Darstellers entgegengesetzt, und deshalb als Lokalität sehr richtig auch außerhalb des szenischen Rahmens in den vertieften Vordergrund gestellt, macht es zugleich aber den vollkommen ergänzenden Abschluß dieser szenischen Umgebung des Darstellers aus, indem es das unerschöpfliche physische Naturelement zu dem nicht minder unerschöpflichen künstlerisch menschlichen Gefühlselemente erweitert, das vereinigt den Darsteller wie mit dem atmosphärischen Ringe des Natur- und Kunstelementes umschließt, in welchem er sich, gleich dem Himmelskörper, in höchster Fülle sicher bewegt, und aus welchem er zugleich nach allen Seiten hin seine Gefühle und Anschauungen, bis in das Unendlichste erweitert, gleichsam in die ungemessensten Fernen, wie der Himmelskörper seine Lichtstrahlen, zu entsenden vermag.

So, im wechselvollen Reigen sich ergänzend, werden die vereinigten Schwesterkünste bald gemeinsam, bald zu zweien, bald einzeln, je nach Bedürfnis der einzig Maß und Absicht gebenden dramatischen Handlung, sich zeigen und geltend machen. Bald wird die plastische Mimik dem leidenschaftslosen Erwägen des Gedankens lauschen; bald der Wille des entschlossenen Gedankens sich in den unmittelbaren Ausdruck der Gebärde ergießen; bald die Tonkunst die Strömung des Gefühls, die Schauer der Ergriffenheit allein auszusprechen haben; bald aber werden in gemeinsamer Umschlingung alle drei den Willen des

Dramas zur unmittelbaren, könnenden Tat erheben. Denn eines gibt es für sie alle, die hier vereinigten Kunstarten, was sie wollen müssen, um im Können frei zu werden, und das ist eben das Drama: auf die Erreichung der Absicht des Dramas muß es ihnen daher allen ankommen. Sind sie sich dieser Absicht bewußt, richten sie allen ihren Willen nur auf deren Ausführung, so erhalten sie auch die Kraft, nach jeder Seite hin die egoistischen Schößlinge ihres besonderen Wesens von ihrem eigenen Stamme abzuschneiden, damit der Baum nicht gestaltlos nach jeder Richtung hin, sondern zu dem stolzen Wipfel der Äste, Zweige und Blätter, zu seiner Krone aufwachse.

Die Natur des Menschen, wie jeder Kunstart, ist an sich überreich und mannigfaltig: nur eines aber ist die Seele jedes Einzelnen, sein notwendigster Trieb, sein bedürfniskräftigster Drang. Ist dieses Eine von ihm als sein Grundwesen erkannt, so vermag er, zu gunsten der unerläßlichen Erreichung dieses Einen, jedem schwächeren, untergeordnetem Gelüste, jedem unkräftigen Sehnen zu wehren, dessen Befriedigung ihn am Erlangen des Einen hindern könnte. Nur der Unfähige, Schwache kennt kein notwendigstes, stärkstes Seelenverlangen in sich: bei ihm überwiegt jeden Augenblick das zufällige, von außen gelegentlich angeregte Gelüsten, das er, eben weil es nur ein Gelüsten ist, nie zu stillen vermag, und daher, von einem zum andren willkürlich hin und her geschleudert, selbst nie zum wirklichen Genießen gelangt. Hat dieser Bedürfnislose aber die Macht, die Befriedigung zufälliger Gelüste hartnäckig zu verfolgen, so entstehen eben die scheußlichen, naturwidrigen Erscheinungen im Leben und in der Kunst, die uns als Auswüchse wahnsinnigen egoistischen Treibens, als mordlustige Wollust des Despoten, oder als geile moderne Opernmusik, mit so unsäglichem Ekel erfüllen. Erkennt der Einzelne aber ein starkes Verlangen in sich, einen Drang, der alles übrige Sehnen in ihm zurücktreibt, also den notwendigen, inneren Trieb, der seine Seele, sein Wesen ausmacht, und setzt er alle seine Kraft daran, diesen zu befriedigen, so erhebt er auch seine Kraft, wie seine eigentümlichste Fähigkeit, zu der Stärke und Höhe, die ihm irgend erreichbar sind.

Der einzelne Mensch kann aber bei voller Gesundheit des

Leibes, Herzens und Verstandes kein höheres Bedürfnis empfinden, als das, welches allen ihm Gleichgearteten gemeinsam ist; denn es kann zugleich, als ein wahres Bedürfnis, nur ein solches sein, welches er in der Gemeinsamkeit allein zu befriedigen vermag. Das notwendigste und stärkste Bedürfnis des vollkommenen künstlerischen Menschen ist aber, sich selbst, in der höchsten Fülle seines Wesens, der vollsten Gemeinsamkeit mitzuteilen, und dies erreicht er mit notwendigem allgemeinen Verständnis nur im Drama. Im Drama erweitert er sein besonderes Wesen durch Darstellung einer individuellen Persönlichkeit, die er nicht selbst ist, zum allgemein menschlichen Wesen. Er muß vollständig aus sich herausgehen, um eine ihm fremde Persönlichkeit nach ihrem eigenen Wesen so vollständig zu verfassen, als es nötig ist, um sie darstellen zu können; er gelangt hierzu nur, wenn er dieses eine Individuum in seiner Berührung, Durchdringung und Ergänzung mit anderen und durch andere Individualitäten, also auch das Wesen dieser anderen Individualitäten selbst, so genau erforscht, so lebhaft wahrnimmt, daß es ihm möglich ist, diese Berührung, Durchdringung und Ergänzung an seinem eigenen Wesen sympathetisch inne zu werden; und der vollkommene künstlerische Darsteller ist daher der zum Wesen der Gattung erweiterte einzelne Mensch nach der höchsten Fülle seines eigenen besonderen Wesens. Der Raum, in dem sich dieser wundervolle Prozeß bewerkstelligt, ist aber die theatralische Bühne; das künstlerische Gesamtwerk, welches er zutage fördert, das Drama. Um in diesem einen höchsten Kunstwerke sein besonderes Wesen zur höchsten Blüte seines Inhaltes zu treiben, hat aber der einzelne Künstler, wie die einzelne Kunstart, jede willkürliche egoistische Neigung zu unzeitiger, dem Ganzen undienlicher, Ausbreitung in sich zurückzudrängen, um desto kräftiger zur Erreichung der höchsten gemeinsamen Absicht mitwirken zu können, die ohne das Einzelne, wie ohne zeitweise Beschränkung des Einzelnen, wiederum gar nicht zu verwirklichen ist.

Diese Absicht, die des Dramas, ist aber zugleich die einzig wahrhaft künstlerische Absicht, die überhaupt auch nur verwirklicht werden kann: was von ihr abliegt, muß sich notwendig in das Meer des Unbestimmten, Unverständlichen, Unfreien verlieren. Diese Absicht erreicht aber nicht eine Kunstart für

sich allein*, sondern nur alle gemeinsam, und daher ist das allgemeinste Kunstwerk zugleich das einzig wirkliche, freie, d. h. das allgemein verständliche Kunstwerk.

V.

Der Künstler der Zukunft.

Haben wir in allgemeinen Zügen das Wesen des Kunstwerkes angedeutet, in welchem alle Künste zu ihrer Erlösung durch all-

* Der moderne Schauspieldichter wird sich am schwersten geneigt fühlen zuzugestehen, daß auch seiner Kunstart, der Dichtkunst, das Drama nicht allein angehören sollte; namentlich wird er sich nicht überwinden können, es mit dem Tondichter teilen zu sollen, nämlich, wie er meint, das Schauspiel in die Oper aufgehen zu lassen. Sehr richtig wird, so lange die Oper besteht, das Schauspiel bestehen müssen, und ebensogut auch die Pantomime; solange ein Streit hierüber denkbar ist, bleibt aber auch das Drama der Zukunft selbst undenkbar. Liegt der Zweifel von seiten des Dichters jedoch tiefer, und heftet er sich daran, daß es ihn nicht begreiflich dünkt, wie der Gesang ganz und für alle Fälle die Stelle des rezitierten Dialoges einnehmen solle, so ist ihm zu entgegnen, daß er sich nach zwei Seiten hin über den Charakter des Kunstwerkes der Zukunft noch nicht klar geworden ist. Erstens ermißt er nicht, daß in diesem Kunstwerke die Musik durchaus eine andere Stellung zu erhalten hat, als in der modernen Oper: daß sie nur da, wo sie die vermögendste ist, in voller Breite sich zu entfalten, dagegen aber überall, wo z. B. die dramatische Sprache das Notwendigste ist, sich dieser vollkommen unterzuordnen hat; daß aber gerade die Musik die Fähigkeit besitzt, ohne gänzlich zu schweigen, dem gedankenvollen Elemente der Sprache sich so unmerklich anzuschmiegen, daß sie diese fast allein gewähren läßt, während sie dennoch sie unterstützt. Erkennt dies der Dichter an, so hat er zweitens nun einzusehen, daß Gedanken und Situationen, denen auch die leiseste und zurückhaltendste Unterstützung der Musik noch zudringlich und lästig erscheinen müßte, nur dem Geiste unsres modernen Schauspiels entnommen sein könnten, der in dem Kunstwerke der Zukunft ganz und gar keinen Raum zum Atmen mehr finden wird. Der Mensch, der im Drama der Zukunft sich darstellen wird, hat mit dem prosaisch intriganten, staatsmodegesetzlichen Wirrwarr, den unsre modernen Dichter in einem Schauspiele auf das Umständlichste zu wirren und zu entwirren haben, durchaus nichts mehr zu tun: sein naturgesetzliches Handeln und Reden ist: Ja, ja! und Nein, nein! wogegen alles Weitere von Übel, d. h. modern, überflüssig ist.

gemeinstes Verständnis aufzugehen haben, so fragt es sich nun, welche die Lebensbedingungen sein müssen, die dieses Kunstwerk und diese Erlösung als notwendig hervorrufen können. Wird es die verständnisbedürftige und nach Verständnis ringende moderne Kunst für sich, aus eigenem Ermessen und Vorausbedacht, nach willkürlicher Wahl der Mittel und mit überlegter Festsetzung des Modus der als notwendig erkannten Vereinigung, vermögen? Wird sie eine konstitutionelle Charte oktroyieren können, um zur Verständigung mit der sogenannten Unbildung des Volkes zu gelangen? Und wenn sie dies über sich bringt, wird diese Verständigung durch diese Konstitution wirklich ermöglicht werden? Kann die Kulturkunst von ihrem abstrakten Standpunkte aus in das Leben dringen, oder muß nicht vielmehr das Leben in die Kunst dringen, — das Leben aus sich heraus die ihm allein entsprechende Kunst erzeugen, in ihr aufgehen, — statt daß die Kunst (wohlverstanden: die Kulturkunst, die außerhalb des Lebens entstandene) aus sich das Leben erzeuge und in ihm aufgehe?

Verständigen wir uns zuerst darüber, wen wir uns unter dem Schöpfer des Kunstwerkes der Zukunft zu denken haben, um von ihm aus auf die Lebensbedingungen zu schließen, die ihn und sein Kunstwerk entstehen lassen können.

Wer also wird der Künstler der Zukunft sein?

Ohne Zweifel der Dichter*.

Wer aber wird der Dichter sein?

Unstreitig der Darsteller,

Wer wird jedoch wiederum der Darsteller sein?

Notwendig die Genossenschamt aller Künstler. —

Um Darsteller und Dichter naturgemäß entstehen zu sehen, stellen wir uns zuwörderst die künstlerische Genossenschaft der Zukunft vor, und zwar nicht nach willkürlichen Annahmen, sondern nach der notwendigen Folgerichtigkeit, mit der wir von dem Kunstwerke selbst auf diejenigen künstlerischen Organe weiter zu schließen haben, die es seinem Wesen nach einzig in das Leben rufen können. —

* Den Tondichter sei es uns gestattet als im Sprachdichter mit inbegriffen anzusehen, — ob persönlich oder genossenschaftlich, das gilt hier gleich.

Das Kunstwerk der Zukunft ist ein gemeinsames, und nur aus einem gemeinsamen Verlangen kann es hervorgehen. Dieses Verlangen, das wir bisher nur, als der Wesenheit der einzelnen Kunstarten notwendig eigen, theoretisch dargestellt haben, ist praktisch nur in der Genossenschaft aller Künstler denkbar, und die Vereinigung aller Künstler nach Zeit und Ort und zu einem bestimmten Zwecke, bildet diese Genossenschaft. Dieser bestimmte Zweck ist das Drama, zu dem sie sich alle vereinigen, um in der Beteiligung an ihm ihre besondere Kunstart zu der höchsten Fülle ihres Wesens zu entfalten, in dieser Entfaltung sich gemeinschaftlich alle zu durchdringen, und als Frucht dieser Durchdringung eben das lebendige, sinnlich gegenwärtige Drama zu erzeugen. Das, was allen ihre Teilnahme ermöglicht, ja was sie notwendig macht und was ohne diese Teilnahme gar nicht zur Erscheinung gelangen könnte, ist aber der eigentliche Kern des Dramas, die dramatische Handlung.

Die dramatische Handlung ist, als innerlichste Bedingung des Dramas, zugleich dasjenige Moment im ganzen Kunstwerk, welches das allgemeinste Verständnis desselben versichert. Unmittelbar dem (vergangenen oder gegenwärtigen) Leben entnommen, bildet sie gerade in dem Maße das verständnisgebende Band mit dem Leben, als sie der Wahrheit des Lebens am getreuesten entspricht, das Verlangen desselben nach seinem Verständnisse am geeignetsten befriedigt. Die dramatische Handlung ist somit der Zweig vom Baume des Lebens, der unbewußt und unwillkürlich diesem entwachsen, nach den Gesetzen des Lebens geblüht hat und verblüht ist, nun aber, von ihm abgelöst, in den Boden der Kunst gepflanzt wird, um zu neuem, schönerem, unvergänglichem Leben aus ihm zu dem üppigen Baume zu erwachsen, der dem Baume des wirklichen Lebens seiner inneren, notwendigen Kraft und Wahrheit nach vollkommen gleicht, dem Leben selbst gegenständlich geworden, diesem sein eigenes Wesen aber zur Anschauung bringt, das Unbewußtsein in ihm zum Bewußtsein von sich erhebt.

In der dramatischen Handlung stellt sich daher die Notwendigkeit des Kunstwerkes dar; ohne sie, oder ohne irgendwelchen Bezug auf sie, ist alles Kunstgestalten willkürlich, unnötig, zufällig, unverständlich. Der nächste und wahrhaftigste Kunst-

trieb offenbart sich nur in dem Drange aus dem Leben heraus in das Kunstwerk, denn es ist der Drang, das Unbewußte, Unwillkürliche im Leben sich als notwendig zum Verständnis und zur Anerkennung zu bringen. Der Drang nach Verständigung setzt aber Gemeinsamkeit voraus: der Egoist hat sich mit niemand zu verständigen. Nur aus einem gemeinsamen Leben kann daher der Drang nach verständnisgebender Vergegenständlichung dieses Lebens im Kunstwerke hervorgehen; nur die Gemeinsamkeit der Künstler kann ihn aussprechen, nur gemeinschaftlich können diese ihn befriedigen. Er befriedigt sich aber nur in der getreuen Darstellung einer dem Leben entnommenen Handlung: zur künstlerischen Darstellung geeignet kann nur eine solche Handlung sein, die im Leben bereits zum Abschlusse gekommen ist, über die als reine Tatsache kein Zweifel mehr vorhanden ist, von der willkürliche Annahmen über ihren nur möglichen Abschluß nicht mehr sich bilden können. Erst an dem im Leben Vollendeten vermögen wir die Notwendigkeit seiner Erscheinung zu fassen, den Zusammenhang seiner einzelnen Momente zu begreifen: eine Handlung ist aber erst vollendet, wenn der Mensch, von dem diese Handlung vollbracht wurde, der im Mittelpunkt einer Begebenheit stand, die er als fühlende, denkende und wollende Person nach seinem notwendigen Wesen leitete, willkürlichen Annahmen über sein mögliches Tun ebenfalls nicht mehr unterworfen ist; diesen unterworfen ist aber ein Mensch, so lange er lebt: erst mit seinem Tode ist er von dieser Unterworfenheit befreit, denn wir wissen nun alles, was er tat und was er war. Diejenige Handlung muß der dramatischen Kunst als geeignetster und würdigster Gegenstand der Darstellung erscheinen, die mit dem Leben der sie bestimmenden Hauptperson zugleich abschließt, deren Abschluß in Wahrheit kein anderer ist, als der Abschluß des Lebens dieses Menschen selbst. Nur die Handlung ist eine vollkommen wahrhafte und ihre Notwendigkeit uns klar dartuende, an deren Vollbringung ein Mensch die ganze Kraft seines Wesens setzte, die ihm so notwendig und unerläßlich war, daß er mit der ganzen Kraft seines Wesens in ihr aufgehen mußte. Davon überzeugt er uns auf das Unwiderleglichste aber nur dadurch, daß er in der Geltendmachung der Kraft seines Wesens wirklich persönlich unterging, sein persönliches Drama um der entäußerten Notwendigkeit seines

Wesens willen wirklich aufhob; daß er die Wahrheit seines Wesens nicht nur in seinem Handeln allein, — was uns, so lange er handelt, noch willkürlich erscheinen darf —, sondern mit dem vollbrachten Opfer seiner Persönlichkeit zu gunsten dieses notwendigen Handelns, uns bezeugt. Die letzte, vollständigste Entäußerung seines persönlichen Egoismus, die Darlegung seines vollkommenen Aufgehens in die Allgemeinheit, gibt uns ein Mensch nur mit seinem Tode kund, und zwar nicht mit seinem zufälligen, sondern seinem notwendigen, dem durch sein Handeln aus der Fülle seines Wesens bedingten Tode.

Die Feier eines solchen Todes ist die würdigste, die von Menschen begangen werden kann. Sie erschließt uns nach dem, durch jenen Tod erkannten, Wesen dieses einen Menschen die Fülle des Inhaltes des menschlichen Wesens überhaupt. Am vollkommensten versichern wir uns des Erkannten aber in der bewußtvollen Darstellung jenes Todes selbst, und, um ihn uns zu erklären, durch die Darstellung derjenigen Handlung, deren notwendiger Abschluß jener Tod war. Nicht in den widerlichen Leichenfeiern, wie wir sie in unserer christlich-modernen Lebensweise durch beziehungslose Gesänge und banale Kirchhofsreden begehen, sondern durch die künstlerische Wiederbelebung der Toten, durch lebensfreudige Wiederholung und Darstellung seiner Handlung und seines Todes im dramatischen Kunstwerke werden wir die Feier begehen, die uns Lebendige in der Liebe zu dem Geschiedenen hoch beglückt und sein Wesen zu dem unsrigen macht.

Ist das Verlangen nach dieser dramatischen Feier in der ganzen Künstlerschaft vorhanden, und kann nur der Gegenstand ein würdiger und den Drang zu seiner Darstellung rechtfertigender sein, der uns gemeinschaftlich diesen Drang erweckt; so hat doch die Liebe, die allein als tätige und ermöglichende Kraft hierbei gedacht werden kann, ihren unergründlich tiefen Sitz in dem Herzen jedes Einzelnen, in welchem sie, nach der besonderen Eigentümlichkeit der Individualität dieses Einzelnen, wiederum zu besonderer treibender Kraft gelangt. Diese besonders treibende Kraft der Liebe wird sich am drängendsten immer in dem Einzelnen kundgeben, der seinem Wesen nach, überhaupt oder gerade in dieser bestimmten Periode seines Lebens, sich diesem einen bestimmten Helden am verwandtesten fühlt,

durch Sympathie das Wesen dieses Helden sich am besondersten zu eigen macht, und seine künstlerischen Fähigkeiten am geeignetsten dazu ermißt, gerade diesen Hilden durch seine Darstellung für sich, seine Genossenschaft und die Gemeinsamkeit überhaupt, zu überzeugender Erinnerung wieder zu beleben. Die Macht der Individualität wird sich nie geltender machen als in der freien künstlerischen Genossenschaft, weil die Anregung zu gemeinsamen Entschlüssen gerade nur von demjenigen ausgehen kann, in dem die Individualität so kräftig sich ausspricht, daß sie zu gemeinsamen freien Entschlüssen zu bestimmen vermag. Diese Macht der Individualität wird gerade nur in den ganz besonderen, bestimmten Fällen auf die Genossenschaft wirken können, wo sie wirklich, nicht erkünstelt, sich geltend zu machen weiß. Eröffnet ein künstlerischer Genosse seine Absicht, diesen einen Helden darzustellen, und begehrt er hierzu die, seine Absicht einzig ermöglichende, gemeinsame Mitwirkung der Genossenschaft, so wird er seinem Verlangen nicht eher entsprochen sehen, als bis es ihm gelungen ist, die Liebe und Begeisterung für sein Vorhaben zu erwecken, die ihn selbst beleben, und die er nur mitzuteilen vermag, wenn seiner Individualität die dem besonderen Gegenstande entsprechende Kraft zu eigen ist.

Hat der Künstler durch die Energie seiner Begeisterung seine Absicht zu einer gemeinsamen erhoben, so ist von da an das künstlerische Unternehmen ebenfalls ein gemeinsames; wie aber die darzustellende dramatische Handlung ihren Mittelpunkt in dem Helden dieser Handlung hat, so behält das gemeinsame Kunstwerk auch seinen Mittelpunkt in dem Darsteller dieses Helden: seine Mitdarsteller und sonst Mitwirkenden verhalten sich im Kunstwerke zu ihm so, wie die mithandelnden Personen, — diejenigen also, an denen der Held als an den Gegenständen und Gegensätzen seines Wesens seine Handlung kundgab, — sowie die allgemeine menschliche und natürliche Umgebung, sich im Leben zu dem Helden verhielten, nur mit dem Unterschiede, daß vom darstellenden Helden mit Bewußtsein gestaltet und geordnet wird, was dem wirklichen Helden sich unwillkürlich darstellte. Der Darsteller wird in seinem Drange nach künstlerischer Reproduktion der Handlung somit Dichter. Er ordnet nach künstlerischem Maße seine eigene Handlung, sowie alle lebendigen gegenständlichen Beziehungen

zu seiner Handlung. Aber nur in dem Grade erreicht er seine eigene Absicht, als er sie zu einer gemeinsamen erhoben hat, als jeder Einzelne in dieser gemeinsamen Absicht aufzugehen verlangt, — genau also in dem Maße, in welchem er vor allem seine besondere persönliche Absicht selbst auch in der gemeinsamen aufzugeben vermag, und so gewissermaßen im Kunstwerke die Handlung des gefeierten Helden nicht nur darstellt, sondern sie moralisch durch sich selbst wiederholt, indem er nämlich durch dieses Aufgeben seiner Persönlichkeit beweist, daß er auch in seiner künstlerischen Handlung eine notwendige, die ganze Individualität seines Wesens verzehrende Handlung vollbringt*.

Die freie künstlerische Genossenschaft ist daher der Grund und die Bedingung des Kunstwerkes selbst. Aus ihr geht der Darsteller hervor, der in der Begeisterung an diesem einen, seiner Individualität besonders entsprechenden Helden, sich bis zum Dichter, zum künstlerischen Gesetzgeber der Genossenschaft erhebt, um von dieser Höhe vollkommen wieder in die Genossenschaft aufzugehen. Das Wirken dieses Gesetzgebers

---

* Wie wir hierbei das tragische Element des Kunstwerkes der Zukunft in seiner Entwicklung aus dem Leben und durch die künstlerische Genossenschaft berührt haben, so dürfen wir auf das komische Element desselben durch Umkehrung derjenigen Bedingungen schließen, welche das tragische als notwendig zur Erscheinung brachten. Der Held der Komödie wird der umgekehrte Held der Tragödie sein: wie dieser als Kommunist, d. h. als einzelner, der durch die Kraft seines Wesens aus innerer, freier Notwendigkeit in der Allgemeinheit aufgeht, sich unwillkürlich nur auf seine Umgebung und Gegensätze bezog, so wird jener als Egoist, als Feind der Allgemeinheit, sich dieser zu entziehen oder sie willkürlich auf sich allein zu beziehen streben, in diesem Streben aber von der Allgemeinheit in den mannigfaltigsten und abwechselndsten Gestalten bekämpft, gedrängt und endlich besiegt werden. Der Egoist wird gezwungen in die Allgemeinheit aufgehen, diese daher die eigentliche handelnde, vielfache Person sein, die dem immer handeln wollenden, nie aber könnenden, Egoisten so lange als willkürlich wechselnder Zufall erscheint, bis sie im gedrängtesten Kreise ihn umschließt, und er, ohne Lust zum weiteren eigensüchtigen Atmen, seine letzte Rettung endlich nur in der unbedingtesten Anerkennung ihrer Notwendigkeit ersieht. Die künstlerische Genossenschaft, als Repräsentant der Allgemeinheit, wird somit in der Komödie einen noch unmittelbareren Anteil an der Dichtung selbst haben, als in der Tragödie.

ist daher immer nur ein periodisches, das nur auf den einen besonderen, von ihm aus seiner Individualität angeregten, und zum gemeinsamen künstlerischen Gegenstand erhobenen Fall sich zu erstrecken hat; es ist daher keineswegs ein auf alle Fälle sich ausdehnendes. Die Diktatur des dichterischen Darstellers ist naturgemäß zugleich mit der Erreichung seiner Absicht zu Ende, eben dieser Absicht, die er zu einer gemeinsamen erhoben hatte und in die er aufging, sobald sie als eine gemeinsame sich der Gemeinsamkeit mitteilte. Jeder einzelne Genosse vermag sich zur Ausübung dieser Diktatur zu erheben, wenn er eine besondere, seiner Individualität in dem Maße entsprechende Absich kundzugeben hat, daß er sie zu einer gemeinschaftlichen zu erheben vermag; denn in derjenigen künstlerischen Genossenschaft, die zu keinem anderen Zwecke, als zu dem der Befriedigung gemeinschaftlichen Kunstdranges sich vereinigt, kann unmöglich je etwas Anderes zu maßgebender, gesetzlicher Bestimmung gelangen, als das, was die gemeinschaftliche Befriedigung herbeiführt, also die Kunst selbst und die Gesetze, welche, in der Vereinigung des Individuellen mit dem Allgemeinen, ihre vollkommensten Erscheinungen ermöglichen. —

In der gemeinschaftlichen Vereinigung der Menschen der Zukunft werden dieselben Gesetze innerer Notwendigkeit einzig als bestimmend sich geltend machen. Eine natürliche, nicht gewaltsame, Vereinigung einer größeren oder geringeren Anzahl von Menschen kann nur durch ein, diesen Menschen gemeinsames Bedürfnis hervorgerufen werden. Die Befriedigung dieses Bedürfnisses ist der alleinige Zweck der gemeinschaftlichen Unternehmung: nach diesem Zwecke richten sich die Handlungen jedes Einzelnen, so lange das gemeinsame Bedürfnis zugleich das stärkste ihm selbst eigene ist; und dieser Zweck gibt dann ganz von selbst die Gesetze für das gemeinschaftliche Handeln ab. Diese Gesetze sind nämlich selbst nichts Anderes, als die zur Erreichung des Zweckes dienlichsten Mittel. Das Erkennen der zweckdienlichsten Mittel ist demjenigen versagt, der zu diesem Zwecke durch kein wahres notwendiges Bedürfnis gedrängt wird: da wo dies aber vorhanden ist, entspringt das richtigste Erkennen dieser Mittel aus der Kraft des Bedürfnisses ganz von selbst, und namentlich eben durch die Gemeinsamkeit dieses Bedürfnisses. Natürliche Vereinigungen haben daher auch gerade nur so lange

einen natürlichen Bestand, als das ihnen zu grunde liegende Bedürfnis ein gemeinsames und seine Befriedigung eine noch zu erstrebende ist: ist der Zweck erreicht, so ist diese Vereinigung, mit dem Bedürfnisse, das sie hervorrief, gelöst, und erst aus neu entstehenden Bedürfnissen entstehen auch wieder neue Vereinigungen derjenigen, denen wiederum diese neuen Bedürfnisse gemeinsam sind. Unsere modernen Staaten sind insofern die unnatürlichsten Vereinigungen der Menschen, weil sie, an und für sich nur durch äußere Willkür, z. B. dynastische Familieninteressen, entstanden, eine gewisse Anzahl von Menschen ein- für allemal zu einem Zwecke zusammenspannen, der einem ihnen gemeinsamen Bedürfnisse entweder nie entsprochen hat, oder unter der Veränderung der Zeiten ihnen allen doch keineswegs mehr gemeinsam ist. — Alle Menschen haben nur ein gemeinschaftliches Bedürfnis, welches jedoch nur seinem allgemeinsten Inhalte nach ihnen gleichmäßig inne wohnt: das ist das Bedürfnis zu leben und glücklich zu sein. Hierin liegt das natürliche Band aller Menschen; ein Bedürfnis, dem die reiche Natur der Erde vollkommen zu entsprechen vermag. Die besonderen Bedürfnisse, wie sie nach Zeit, Ort und Individualität sich kundgeben und steigern, können in dem vernünftigen Zustande der zukünftigen Menschheit allein die Grundlage der besonderen Vereinigungen abgeben, welche in ihrer Totalität die Gemeinschaft aller Menschen ausmachen. Diese Vereinigungen werden gerade so wechseln, neu sich gestalten, sich lösen und wiederum knüpfen, als die Bedürfnisse wechseln und wiederkehren; sie werden von Dauer sein, wo sie materiellerer Art sind, auf den gemeinschaftlichen Grund und Boden sich beziehen, und überhaupt den Verkehr der Menschen in so weit betreffen, als dieser aus gewissen, sich gleichbleibenden, örtlichen Bestimmungen als notwendig erwächst; sie werden sich aber immer neu gestalten, in immer mannigfaltigerem und regerem Wechsel sich kundgeben, je mehr sie aus allgemeineren höheren, geistigen Bedürfnissen hervorgehen. Der starren, nur durch äußeren Zwang erhaltenen, staatlichen Vereinigung unserer Zeit gegenüber werden die freien Vereinigungen der Zukunft in ihrem flüssigen Wechsel bald in ungemeiner Ausdehnung, bald in feinster naher Gliederung das zukünftige menschliche Leben selbst darstellen, dem der rastlose Wechsel mannigfaltigster Individualitäten unerschöpflich reichen

Reiz gewährt, während das gegenwärtige Leben* in seiner modisch-polizeilichen Einförmigkeit das leider nur zu getreue Abbild des modernen Staates, mit seinen Ständen, Anstellungen, Standrechten, stehenden Heeren — und was sonst noch alles in ihm stehen möge — darstellt.

Keine Vereinigungen werden aber einen reicheren, ewig erfrischenderen Wechsel haben, als die künstlerischen, weil jede Individualität in ihnen, sobald sie sich dem Geiste der Gemeinsamkeit entsprechend zu geben weiß, durch sich und ihre gegenwärtig dargetane Absicht, zur Ermöglichung dieser einen Absicht, eine neue Vereinigung hervorruft, indem sie ihr besonderes Bedürfnis zu dem Bedürfnisse einer, soeben aus diesem Bedürfnisse entstehenden, Vereinigung erweitert. Jedes in das Leben tretende dramatische Kunstwerk wird somit das Werk einer neuen, vorher noch nie dagewesenen und so nie sich wiederholenden, Vereinigung von Künstlern sein: ihre Vereinigung wird von dem Augenblicke an bestehen, wo der dichterische Darsteller des Helden seine Absicht zur gemeinsamen der ihm nötigen Genossenschaft erhob, und in dem Augenblicke wird sie aufgelöst sein, wo diese Absicht erreicht ist.

Auf diese Weise kann nichts starr und stehend in dieser künstlerischen Vereinigung werden: sie findet nur zu diesem einen heute erreichten Zwecke der Feier dieses einen bestimmten Helden statt, um morgen unter ganz neuen Bedingungen, durch die begeisternde Absicht eines ganz verschiedenen anderen Individuums, zu einer neuen Vereinigung zu werden, die ebenso unterschieden von der vorigen ist, als sie nach den ganz besonderen Gesetzen ihr Werk zu tage fördert, die, als zweckdienlichste Mittel zur Verwirklichung der neu aufgenommenen Absicht, sich ebenfalls als neu und ganz so noch nie dagewesen ergeben.

So und nicht anders muß die Künstlerschaft der Zukunft beschaffen sein, sobald sie eben kein anderer Zweck, als das Kunstwerk, vereinigt. Wer wird demnach aber der Künstler der Zukunft sein? Der Dichter? Der Darsteller? Der Musiker? Der Plastiker? — Sagen wir es kurz: das Volk. Dasselbige Volk, dem wir selbst heutzutage das in unserer Erinnerung lebende, von uns mit Entstellung

* Und namentlich auch unser modernes Theaterinstitut.

nur nachgebildete, einzige wahre Kunstwerk, dem wir die Kunst überhaupt einzig verdanken.

Wenn wir Vergangenes, Vollbrachtes zusammenstellen, um uns von einem besonderen Gegenstande nach seiner allgemeinen Erscheinung in der Geschichte der Menschheit ein Bild darzustellen, so können wir mit Sicherheit die einzelnsten Züge desselben bezeichnen, — ja aus genauester Betrachtung solch einzelnen Zuges erwächst uns oft das sicherste Verständnis des Ganzen, das wir bei seiner verschwimmenden Allgemeinheit oft nur nach diesem einzelnen, besonderen Zuge erfassen müssen, um von ihm aus zu einer Vorstellung des Allgemeinen zu gelangen, und es ist, wie in dem gegenwärtig uns vorgeführten Gegenstande der Kunst, die Fülle genau sich darbietender Einzelheiten so groß, daß wir, um den Gegenstand nach seiner Allgemeinheit darzustellen, nur einen bestimmten Teil derselben, eben den, der für unsere Anschauungsweise uns gerade am bezeichnendsten erscheint, in Betracht ziehen dürfen, um uns in ihnen nicht zu verlieren, und so den größeren allgemeinen Zweck im Auge zu behalten. Gerade umgekehrt ist der Fall, wenn wir einen zukünftigen Zustand uns darstellen wollen; wir haben zu solchem Verfahren nur einen Maßstab, und der liegt gerade eben nicht in dem Raume der Zukunft, auf dem der Zustand sich gestalten soll, sondern in der Vergangenheit und Gegenwart, also da, wo alle die Bedingungen noch lebendig vorhanden sind, welche den ersehnten zukünftigen Zustand heute eben noch unmöglich machen, und gerade sein volles Gegenteil notwendig erscheinen lassen. Die Kraft des Bedürfnisses drängt uns zu einer nur ganz allgemeinen Vorstellung hin, wie wir sie nicht bloß mit dem Wunsche des Herzens, sondern vielmehr nach einem notwendigen Verstandesschlusse auf den Gegensatz zu dem heutigen, als schlecht erkannten Zustande zu fassen haben. Alle einzelnen Züge*

* Wer sich aus seiner Befangenheit in dem trivialen, unnatürlichen Wesen unsrer modernen Kunstzustände durchaus nicht zu erheben vermag, wird um dieser Einzelheiten willen die abgeschmacktesten Fragen aufwerfen, Zweifel kundgeben, nicht begreifen können und wollen; auf die tausend Möglichkeiten von Zweifeln und Fragen dieser Art im

müssen aus dieser Vorstellung hinwegbleiben, weil sie nur nach willkürlichen Annahmen als Bilder unserer Phantasie sich darstellen könnten und ihrem Wesen nach doch nur gerade dem heutigen Zustande entnommen sein, immer nur, wie sie den Gegebenheiten der Gegenwart entsprungen, sich uns darbieten dürften. Nur das Vollbrachte und Fertige können wir wissen; die lebenvolle Gestaltung der Zukunft kann unbestritten eben nur das Werk des Lebens selbst sein! Ist sie vollbracht, so werden wir mit einem Blicke klar begreifen, was heute wir nur nach Laune und Willkür unter dem unüberwindlichen Eindrucke der gegenwärtigen Verhältnisse uns vorgaukeln könnten.

Nichts ist verderblicher für das Glück der Menschen gewesen, als dieser wahnsinnige Eifer, das Leben der Zukunft durch gegenwärtig gegebene Gesetze zu ordnen: diese widerliche Sorge für die Zukunft, die in Wahrheit nur dem trübsinnigen absoluten Egoismus zu eigen ist, sucht im Grunde immer bloß zu erhalten, das, was wir heute gerade haben, für alle Lebenszeit uns zu versichern: sie hält das Eigentum, das für alle Ewigkeit niet- und nagelfest zu bannende Eigentum, als den einzig würdigen Gegenstand menschlich tätiger Voraussicht fest, und sucht daher nach Möglichkeit das selbständige Lebensgebaren der Zukunft zu beschränken, den selbstgestaltenden Lebenstrieb ihr, als bösen, aufregenden Stachel, tunlichst ganz auszureißen, um dieses Eigentum als unversiegbaren, nach dem Naturgesetz der Fünfprozent ewig sich neu erzeugenden und ergänzenden Stoff behaglichsten Käuens und Schlingens, vor jeder unbehutsamen Berührung zu schützen. Wie bei dieser großen modernen Hauptstaatssorge der Mensch für alle zukünftigen Zeiten als ein grundschwaches oder immer zu bemißtrauendes Wesen gedacht wird, das einzig durch ein Eigentum erhalten oder durch Gesetze auf der rechten Bahn zu leiten sei, so ist uns auch in bezug auf die Kunst und die Küstnler nur das Kunstinstitut die einzige Gewährleistung des Gedeihens beider; ohne Akademien, Institutionen und Gesetzbücher scheint uns jeden Augenblick die Kunst — so zu sagen — aus dem Leimen

---

voraus etwa hier antworten zu sollen, wird niemand von demjenigen verlangen, der sich überhaupt nur dem denkenden Künstler, nicht aber dem stumpfsinnigen modernen Kunstindustriellen — möge dieser nun in Literatur, Kritik oder Produktion machen — mitteilt.

gehen zu müssen; denn eine freie, selbstbestimmende Tätigkeit von Künstlern ist uns gar nicht denkbar. Dies hat seinen Grund aber nur darin, daß wir wirklich eben keine wahren Künstler, wie überhaupt keine wahren Menschen sind; und so wirft das Gefühl unserer eigenen, aber durch Feigheit und Schwäche gänzlich selbst verschuldeten, Unfähigkeit und Erbärmlichkeit uns in die ewige Sorge zurück, Gesetze für die Zukunft zu machen, durch deren gewaltsame Aufrechthaltung wir im Grunde nur bezwecken, daß wir nie wahre Künstler, nie wahre Menschen werden.

So ist es. Wir sehen die Zukunft immer nur mit dem Auge der Gegenwart, mit dem Auge, das alle Menschen der Zukunft immer nur nach dem Maße messen kann, das es, als Maß der gegenwärtigen Menschen, zum allgemein menschlichen Maß überhaupt macht. Wenn wir schließlich mit Notwendigkeit das Volk als den Künstler der Zukunft erkannt haben, so sehen wir, dieser Entdeckung gegenüber, den intelligenten Künstleregoismus der Gegenwart in verachtungsvolles Staunen ausbrechen. Er vergißt vollständig, daß in den Zeiten der geschlechtlich-nationalen Gemeinsamkeit, die der Erhebung des absoluten Egoismus jedes Einzelnen zur Religion vorangingen, und die unsere Historiker als die der ungeschichtlichen Mythe und Fabel bezeichnen, das Volk in Wahrheit bereits der einzige Dichter und Künstler war; daß er allen Stoff und alle Form, wenn sie irgend gesundes Leben haben sollen, einzig diesem dichtenden und kunsterfindenden Volke entnehmen kann, — und erblickt das Volk dagegen einzig nur in der Gestalt, in welcher er es aus der Gegenwart vor sein kulturbebrilltes Auge stellt. Er glaubt von seinem erhabenen Standpunkte aus einzig seinen Gegensatz, die rohe gemeine Masse, unter dem Volke begreifen zu müssen; ihm steigen im Hinblick auf das Volk nur Bier- und Schnapsdünste in die Nase; er greift nach dem parfümierten Taschentuche, und fragt mit zivilisierter Entrüstung: „was? Der Pöbel soll uns künftig im Kunstmachen ablösen? Der Pöbel, der uns nicht einmal versteht, wenn wir Kunst schaffen? Aus der qualmigen Kneipe, aus der dampfenden Felddüngergrube sollen uns die Gebilde der Schönheit und Kunst aufsteigen?" —

Sehr richtig! Nicht aus der schmutzigen Grundlage eurer heutigen Kultur, nicht aus dem widerlichen Bodensatze eurer modernen feinen Bildung, nicht aus den Bedingungen, die eurer

modernen Zivilisation die einzig denkbare Basis des Daseins geben, soll das Kunstwerk der Zukunft entstehen. Bedenkt aber, daß dieser Pöbel keineswegs ein normales Produkt der wirklichen menschlichen Natur ist, sondern vielmehr das künstliche Erzeugnis eurer unnatürlichen Kultur; daß alle die Laster und Scheußlichkeiten, die euch an diesem Pöbel anwidern, nur die verzweiflungsvollen Gebärden des Kampfes sind, den die wirkliche menschliche Natur gegen ihre grausame Unterdrückerin, die moderne Zivilisation, führt, und das Abschreckende in diesen Gebärden keineswegs die wahre Miene der Natur, sondern vielmehr der Widerschein der gleißnerischen Fratze eurer Staats- und Kriminalkultur ist. Bedenkt ferner, daß da, wo ein Teil der staatlichen Gesellschaft nur überflüssige Kunst und Literatur treibt, ein anderer Teil notwendig nur den Schmutz eures unnützen Daseins zu tilgen hat; daß da, wo Schöngeisterei und Mode ein ganz unnötiges Leben erfüllen, Rohheit und Plumpheit die Grundzüge eines andern, euch notwendigen, Lebens ausmachen müssen; daß da, wo der bedürfnislose Luxus seinen allesverzehrenden Heißhunger gewaltsam zu stillen sucht, das natürliche Bedürfnis auf der anderen Seite nur durch Plack und Not, unter den entstellendsten Sorgen, sich mit dem Luxus zugleich befriedigen kann. So lange ihr intelligenten Egoisten und egoistischen Feingebildeten in künstlichem Dufte erblüht, muß es notwendig einen Stoff geben, aus dessen Lebenssafte ihr eure süßlichen Parfüms destilliert: und dieser Stoff, dem ihr seinen natürlichen Wohlgeruch entzogen habt, ist nur dieser übelatmige Pöbel, vor dessen Nähe es euch ekelt, und von dem ihr euch im Grunde einzig doch nur durch jenen Parfüm unterscheidet, den ihr seiner natürlichen Anmut entpreßt habt. So lange ein großer Teil des Gesamtvolkes in Staats-, Gerichts- und Universitätsämtern in unnützester Geschäftigkeit kostbare Lebenskräfte vergeudet, muß allerdings ein ebenso großer, wenn nicht noch größerer Teil desselben in überspanntester Nutztätigkeit mit seinen eigenen auch jene vergeudeten Lebenskräfte ersetzen helfen, und, — was das allerschlimmste ist! — wenn somit in diesem unmäßig angespannten Teile des Volkes das Nützliche, das nur Nutzenbringende, zur bewegenden Seele aller Tätigkeit geworden ist, so muß die widerliche Erscheinung sich herausstellen, daß der absolute Egoismus überall hin seine Lebensgesetze

geltend macht, und aus Bürger- und Bauerpöbel euch wiederum mit häßlichster Grimasse angrinst*.

Weder euch noch diesen **Pöbel** verstehen wir aber unter dem Volke: nur wenn weder dieser noch ihr mehr vorhanden seid, können wir uns erst das Vorhandensein des Volkes vorstellen. Schon jetzt lebt das Volk überall da, wo ihr und der Pöbel nicht seid, d. h. es lebt mitten unter euch beiden, nur daß ihr nichts von ihm wißt: wißt ihr von ihm, so seid ihr auch schon Volk; denn von der Fülle des Volkes kann man nicht wissen, ohne an ihr Teil zu haben. Der Höchstgebildete wie der Ungebildetste, der Wissendste wie der Unwissendste, der Hochgestellteste, wie der Niedergestellteste, der im üppigen Schoße des Luxus Aufgewachsene, wie der aus dem unsauberen Neste der Armut Emporgekrochene, der in gelehrter Herzlosigkeit Auferzogene wie der in lasterhafter Rohheit Entwickelte, — sobald er einen Drang in sich fühlt und nährt, der ihn aus dem feigen Behagen an dem verbrecherischen Zusammenhange unserer gesellschaftlichen und staatlichen Zustände, oder aus der stumpfsinnigen Untergebung unter sie heraustreibt, — der ihn Ekel an den schalen Freuden unserer unmenschlichen Kultur, oder Haß gegen ein Nützlichkeitswesen, das nur dem Bedürfnislosen, nicht aber dem Bedürftigen Nutzen bringt, empfinden läßt, — der ihm Verachtung gegen den selbstgenügsamen Unterwürfigen (diesen allerunwürdigsten Egoisten!) oder Zorn gegen den übermütigen Frevler an der menschlichen Natur eingibt, — nur derjenige also, der nicht aus diesem Zusammenhange des Hochmutes und der Feigheit, der Unverschämtheit und der Demut, daher nicht aus dem **staatsgesetzlichen Rechte**, das diesen Zusammenhang gewährleistet, sondern aus der Fülle und Tiefe der wahren, nackten **menschlichen Natur** und dem unverjährbaren Rechte ihres absoluten Bedürfnisses die Kraft zum Widerstand, zur Empörung, zum Angriffe gegen den Bedränger dieser Natur schöpft, — der deshalb widerstehen, sich empören und angreifen **muß**, und diese Notwendigkeit offen und unzweifelhaft dadurch bekennt, daß er jedes andere Leiden um ihretwillen zu ertragen und, wenn es gilt, sein Leben selbst zu opfern vermag, — **nur der gehört jetzt zum**

* Es ist, als ob dem Verfasser etwas von dem Charakter der neuesten Pariser „Gemeinde-"Vorgänge geahnt hätte. D. H.

Volke, denn er und alle ihm Gleichen fühlen eine gemeinsame Not. Diese Not wird dem Volke die Herrschaft des Lebens geben, sie wird es zur einzigen Macht des Lebens erheben. Diese Not trieb einst die Israeliten, da sie bereits zu stumpfen, schmutzigen Lasttieren geworden waren, durch das rote Meer; und durch das rote Meer muß auch uns die Not treiben, sollen wir, von unserer Schmach gereinigt, nach dem gelobten Lande gelangen. Wir werden in ihm nicht ertrinken, es ist nur den Pharaonen dieser Welt verderblich, die schon einst mit Mann und Maus, mit Roß und Reiter, drin verschlungen wurden, — die übermütigen stolzen Pharaonen, die da vergessen hatten, daß einst ein armer Hirtensohn durch seinen klugen Rat sie und ihr Land vor dem Hungertode bewahrte! Das Volk, das auserwählte Volk, zog aber unversehrt durch das Meer nach dem Lande der Verheißung, das es erreichte, nachdem der Sand der Wüste die letzten Flecken knechtischen Schmutzes von seinem Leibe gewaschen hatte. —

Da die armen Israeliten mich einmal in das Gebiet der schönsten aller Dichtung, der ewig neuen, ewig wahren Volksdichtung geleitet haben, so will ich zum Abschiede noch den Inhalt einer herrlichen Sage zur Deutung geben, die sich einst das rohe, unzivilisierte Volk der alten Germanen, aus keinen anderen Grunde, als dem innerer Notwendigkeit, gedichtet hat.

Wieland der Schmied schuf aus Lust und Freunde an seinem Tun die kunstreichsten Geschmeide, herrliche Waffen scharf und schön. Da er am Meeresstrande badete, gewahrte er eine Schwanenjungfrau, die mit ihren Schwestern durch die Lüfte geflogen kam, ihr Schwanengewand ablegte, und ebenfalls in die Wellen des Meeres sich tauchte. Von heißer Liebe entbrannte Wieland; er stürzte sich in die Flut, bekämpfte und gewann das wundervolle Weib. Liebe brach auch ihren Stolz; in seliger Sorge für einander, lebten sie wonnig vereint. Einen Ring gab sie ihm: den möge er sie nie wiedergewinnen lassen; denn wie sie ihn liebe, sehne sie sich doch auch nach der alten Freiheit, nach dem Fluge durch die Lüfte zu dem glücklichen Eilande ihrer Heimat, und zu diesem Fluge gäbe der Ring ihr die

Macht. Wieland schmiedete eine große Zahl von Ringen, dem des Schwanenweibes gleich, und hing sie an einem Baste in seinem Hause auf: unter ihnen sollte sie den ihrigen nicht erkennen.

Von einer Fahrt kam er einst heim. Weh! Da war sein Haus zertrümmert, sein Weib aus ihm in weite Ferne entflogen!

Einen König **Neiding** gab es, der hatte viel von Wielands Kunst gehört; ihn gelüstete es, den Schmied zu fangen, daß er fortan **ihm** einzig Werke schaffen möge. Auch einen gültigen Vorwand fand er zu solcher Gewalttat: das Goldgestein, daraus Wieland sein Geschmied bildete, gehörte dem Grund und Boden Neidings an, nud so war Wielands Kunst ein Raub am königlichen Eigentume. — Er war nun in sein Haus gedrungen, überfiel ihn jetzt, band ihn und schleppte ihn mit sich fort.

Daheim an Neidings Hofe sollte Wieland nun dem Könige allerhand Nützliches, Festes und Dauerhaftes schmieden: Geschirr, Zeug und Waffen, mit denen der König sein Reich mehrte. Da Neiding zu solcher Arbeit dem Schmiede die Bande lösen und ihm die freie Bewegung seines Leibes lassen mußte, so hatte er doch zu sorgen, wie er ihm die Flucht hindern möchte: und erfindungsvoll verfiel er darauf, ihm die Fußsehnen zu durchschneiden, da er weislich erwog, daß der Schmied nicht die Füße, sondern nur die Hände zu seiner Arbeit gebrauchte.

So saß er nun da in seinem Jammer, der kunstreiche Wieland, der frohe Wunderschmied, gelähmt, hinter der Esse, an der er arbeiten mußte, seines Herrn Reichtum zu mehren; hinkend, verkrüppelt und häßlich, wenn er sich erhob! Wer mochte das Maß seines Elendes ermessen, wenn er zurückdachte an seine Freiheit, an seine Kunst, — an sein schönes Weib! Wer die Größe seines Grimmes gegen diesen König, der ihm so ungeheure Schmach angetan!

Durch die Esse blickte er sehnend auf zu dem blauen Himmel, durch den die Schwanenmaid einst geflogen kam; diese Luft war ihr seliges Reich, durch das sie wonnig frei dahinschwebte, während er den Qualm und Dunst des Schmiedeherdes zum Nutzen Neidings einatmen mußte! Der schmähliche, an sich selbst gekettete Mann, nie sollte er sein Weib wiederfinden können!

Ach! da er doch unselig sein soll auf immer, da ihm doch kein Trotz, keine Freude mehr erblühen soll, — wenn er doch **eines** wenigstens gewänne: Rache, Rache an diesem Neiding,

der ihn aus niederträchtigem Eigennutz in so endlosen Jammer gebracht hatte! Wenn es ihm möglich wäre, diesen Elenden mit seiner ganzen Brut zu vernichten! —

Furchtbaren Racheplänen sann er nach, Tag um Tag mehrte sich sein Elend, Tag um Tag wuchs das unabweisbare Verlangen nach Rache. — Wie wollte aber er, der hinkende Krüppel, sich zu dem Kampfe aufmachen, der seinen Peiniger verderben sollte? Ein gewagter kühner Schritt, und er stürzte zum Gespötte des Feindes schmachvoll zu Boden!

„O, du geliebtes fernes Weib! Hätte ich deine Flügel! Hätte ich deine Flügel, um, mich rächend, dem Elende mich entschwingen zu können!" —

Da schwang die Not selbst ihre mächtigen Flügel in des gemarterten Wielands Brust, und wehte Begeisterung in sein sinnendes Hirn. Aus Not, aus furchtbar allgewaltiger Not, lernte der geknechtete Künstler erfinden, was noch keines Menschen Geist begriffen hat. Wieland fand es, wie er sich **Flügel** schmiedete! Flügel, um kühn sich zu erheben zur Rache an seinem Peiniger, — Flügel, um weit hin sich zu schwingen zu dem seligen Eilande seines Weibes! —

Er tat es, er vollbrachte es, was die höchste Not ihm eingegeben. Getragen von dem Werke seiner Kunst flog er auf zu der Höhe, von da herab er Neidings Herz mit tötlichem Geschosse traf, — schwang er in wonnig kühnem Fluge durch die Lüfte sich dahin, wo er die Geliebte seiner Jugend wiederfand. — —

O einziges, herrliches Volk! Das hast du gedichtet, und du selbst bist dieser Wieland! Schmiede deine Flügel, und schwinge dich auf!

Wieland der Schmied,

als Drama entworfen.

Personen.

Wieland, der Schmied. Eigel, der Schütz. Helferich, der Arzt.	Brüder.

Schwanhilde.
Neiding, König der Niaren.
Bathilde, seine Tochter.
Gram, sein Marschall.

Erster Akt.

Mark Norweg, waldiger Uferraum am Meere, im Vordergrunde zur Seite Wielands Haus mit der Schmiede, welche frei davor steht.

Erste Szene.

Wieland sitzt und schmiedet an einem goldenen Geschmeide; seine Brüder Eigel und Helferich lehnen neben ihm und sehen ihm zu. — Der Schmied singt zu seiner Arbeit, die soeben der Vollendung nahe ist; er wünscht seinem Geschmeide Kraft, den Frauen, die es tragen, in den Augen ihrer Liebsten immer neuen Reiz zu verleihen, denn: — „gesteht es nur, Reiz und Schönheit tut den Frauen not, wollen sie die Männer an sich binden; ein kluger Mann sorgt darum wohl dafür, daß nie der

Frau, die er immer lieben will, an Reiz es gebreche. Seht, wie ich für euch sorge: dies Geschmeide schuf ich euren Frauen. Zwei Spangen sind's, die teil' ich unter euch."

Eigel und Helferich sind erfreut, danken und loben ihren Bruder, und fragen, wie sie ihm erwidern sollen?

Wieland. „Schmied' ich aus Liebe nicht für euch? Für eure Frauen schaff' ich erst recht aus Liebe. Kein König darf mich heißen, was ich nur gerne tue. — Doch Eigel, rate du, was ich für dich geschmiedet?"

Eigel. „Ein neues Werk? Fürwahr, du saßest lange einsam dort am Herd; verhungert wärest du, hätt' ich mit Jagdbeute dich nicht versorgt! Nun sag', was schufest du so emsig?"

Wieland. „Schau' her, den Stahlbogen hier für dich, wenn du auf Jagden gehst!"

Eigel, entzückt, prüft den Bogen, und lobt ihn als den stärksten, schwungkräftigsten und schönstgeformten, den man je gewinnen könne.

Wieland. „So erleg' uns heute noch ein gutes Wild! In hehren Taten sollst du einst ihn aber spannen. — Dir, Helferich, der du aus duftenden Kräutern den Heiltrank uns gewinnst, dir schuf ich dies zierliche Gefäß aus Gold, daß du ihn darin verwahrst!"

Helferich erstaunt über die Schönheit des Fläschchens, und lobt, daß er nun den Heiltrunk mit sich tragen könne.

Wieland. „Bald sollst du mächtig deine Kunst bewähren, denn bald soll sich blutiger Streit im Wikingenland erheben; gar manche Wunde heilst du dann den edlen Wikingssprossen! Noch einen Helden gibt es, den ich liebe; für den, seht, schuf ich dieses Schwert: das sollt ihr, teure Brüder, dem König Rothar bringen! Gegen die Neidinge soll er es schwingen, die Nordlands freie Männer knechten!"

Die Brüder. „Was weißt du von Rothar?"

Wieland. „Wachilde, das holde Meerweib, das dem König Wiking einst unseren Vater gebar, die erschien mir dort aus den Wogen und gab mir Kunde. Gar viel hat sie mir vertraut, — von Wate, unserm Vater; wie die Küste uns zu freiem Eigen von Wiking ward bestimmt, wie Wikings Söhne, die eine Königstochter ihm gebar, von Mißgeschick gedrängt würden; wie aber Rothar nun in Heldenkraft erblühe, und um

ihn sich alles schare, was Neidings wachsender Macht widerstehe. Dies alles meld' ich euch wohl heute Abend, beim traulichen Mahl!"

Helferich. „So komm' mit uns; die Sonne sank schon tief, und du hast dein Tagwerk doch wohl vollbracht: wer schuf so viel Wunderwerke als du?"

Eigel. „Zum heutigen Mahl erlege ich zuvor mit dem neuen Bogen noch ein edles Wild! deſſ' sollst du dich, Wieland, freuen!"

Helferich. „Auch sollst du uns geloben, nun bald ein Weib zu nehmen, daß unsre Liebessorge um dich sich mehren könne."

Wieland (hat aufmerksam nach dem Meere hingeblickt; jetzt ruft er plötzlich). „Seht ihr dort es durch die Lüfte fliegen?"

Eigel (der auch näher hinblickt). „Drei seltene Vögel, wie ich keine noch sah!"

Helferich. „Sie kommen näher!" —

Eigel. „Hei, fürwahr! Jungfrauen sind's, mit Schwanenflügeln schweben sie durch die Lüfte!"

Helferich. „Nach Westen geht der eilende Flug!"

Wieland. „Mich dünkt, der Einen gibt die Eile Müh'; sie ist ermüdet!" —

Eigel. „Doch verschwunden sind sie nun; um die Waldecke ging der Flug."

Helferich (mit Eigel sich nach dem Vordergrunde wendend). „Woher die kamen, da blutete wohl mancher Held." —

Eigel. „Schildmädchen waren es sicher, im Nordland erhoben sie Streit." (Zu Wieland, der unverwandt noch nachblickt.) „Nun, Wieland, komm'! Was starrst du in die Luft? Wo mein Auge nichts erspäht, da gewahrst du wahrlich nichts!"

Wieland (begeistert und traurig, tief aufseufzend). „Oh, könnt' ich fliegen! In den Lüften freit' ich ein Weib!" —

Helferich. „Komm' heim zum Mahl!"

Wieland (ohne sich umzuwenden). „Bereitet es wohl, ich folg' euch bald!" (Die Brüder gehen fort. — Wieland späht immer aufmerksam nach dem Meere). „Ha, dort seh' ich die Eine niederschweben: — was der Schütze nicht sah, erkannte ich. — Sie ist matt — verwundet wohl: — sie vermag nicht im Fluge sich gegen den Wind zu halten! — Sie blieb zurück — sinkt immer tiefer — der Wind

drückt sie nach dem Wasser! — Sie ist ihrer nicht mächtig, schon taucht sie auf die Flut! — Frisch, Wieland! In der Meereswoge erjagst du dir wohl dein Wild!" (Er springt in das Meer und schwimmt hastig von dannen. Nach einer Weile sieht man ihn wieder zurückschwimmen; er hält das Schwanenmädchen mit dem einen Arme umfaßt, und erreicht mit ihr das Ufer.)

Zweite Szene.

Schwanhilde (wird ohnmächtig von Wieland an das Land gebracht. ihre Arme sind in mächtigen Schwanenflügeln verborgen, die matt und schlaff herabhängen). Wieland (legt sie an der Schmiede auf eine Moosbank nieder). Er gewahrt, daß sie unter dem linken Flügel verwundet ist, betrachtet näher, und erkennt, daß die Flügel abzulösen sind, und wie er dies vollbringen müsse; er löst vorsichtig die Flügel von Armen und Nacken, und erkennt mit Entzücken ein schönes, wohlgestaltetes Weib. So vermag er auch nun sicher zur Wunde zu gelangen; es ist ein Speerstich. Schnell entsinnt er sich des Heilmittels, das Helferich ihm für solche Wunden gegeben, und kommt mit einem Kraute wieder zurück; nachdem er ihr dies auf die Wunde gelegt, verbindet er sie. Dann lauscht er ihrem Atem. Sie kommt allmählich zu sich, schlägt die Augen auf und erblickt Wieland. Sie erschrickt über ihren Aufenthalt, und wähnt sich in Neidings Macht gefallen. Wieland beruhigte sie: — er habe sie aus dem Meere gerettet und ihre Wunde geheilt: sie solle ihm darum nicht zürnen. — Sie fühlt sich der Flügel beraubt, machtlos in eines fremden Mannes Gewalt. „O Schwestern, liebe böse Schwestern! Weh, ihr ließet mich hilflos zurück! Wie soll ich die Mutter je wiederfinden!" Sie weint heftig.

Wieland tröstete sie. „Verließen dich die Schwestern, so sei nun in meinem Schutz; dich, holdes, seliges Weib, laß' mich beschützen mit meinem Leben!" — Es gelingt ihm, sie zu beruhigen: er bittet sie zärtlich, sich zu schonen, daß die Wunde sicher heile. —

Schwanhilde. „So bist du nicht von Neidings Stamme?"

Wieland. „O nein! ich bin aller Neidinge Feind. Schon schmiedete ich das Schwert, das sie vertilgen soll. Frei wohne ich mit meinem Brüdern hier, keinem Könige sind wir untertan. — Doch sage mir, wer bist du, wundervolle Frau?"

Schwanhilde ist von Wielands Liebe gerührt; sie wünscht ganz vergessen zu können, wer sie sei und woher sie kam, da sie

nun wohl fühlt, daß ihr Vergessen troſtreicher ſein müſſe, als Gedenken! — Sie erzählt Wieland, der ſich neben ſie geſetzt hat, wer ſie ſei. König Iſang im Nordland war der Vater ihrer Mutter; der Fürſt der Lichtalben entbrannte in Liebe zu dieſer: als Schwan nahte er ſich ihr und entführte ſie weit über das Meer, nach den „heimlichen Eilanden". In Liebe vereint, wohnten ſie dort drei Jahre, bis die Mutter in törichtem Eifer zu wiſſen begehrte, wer ihr Gatte ſei, wonach zu fragen er ihr verboten hatte. Da ſchwamm der Albenfürſt als Schwan durch die Fluten davon, — in weiter Ferne ſah die jammernde Mutter, wie er auf ſeinen Flügeln ſich in das Luftmeer erhob. Drei Töchter hatte ſie geboren, Schwanhilde und ihre Schweſtern: denen wuchſen alle Jahre Schwanenflügel, welche die Mutter aus Sorge, auch ſie möchten ihr entfliegen, ihnen jedesmal abſtreifte und vor ihren Blicken verbarg. Nun kam aber Kunde über das Meer, daß König Iſang von Neiding überfallen, getötet, und ſein Land von ihm geraubt worden ſei. Da entbrannte in der Mutter Zorn und Rache; ſie begehrte Neiding zu ſtrafen, beklagte, nur Töchter, keinen Sohn geboren zu haben; gab daher den Töchtern die wohlverſchloſſen gehaltenen Fluggewänder, hieß ſie als Walküren nach Nordland fliegen, um Rachekampf gegen Neiding zu erheben. Nun hätten ſie die Männer erregt, und mit ihnen gegen den räuberiſchen König geſtritten; eher wandten ſie ſich nicht zur Umkehr, als bis Schwanhilde verwundet worden; leider habe ſie aber, wie Wieland wiſſe, den Schweſtern vor Wundmüdigkeit nicht mehr folgen können. — „Nun bin ich in deiner Macht!"

Wieland iſt hingeriſſen, ſchwört ſie zu lieben und nie ſie zu verlaſſen.

Schwanhilde. „Liebſt du mich wirklich?" Sie zieht einen Ring vom Finger und reicht ihn Wieland. „Sieh', dieſer Ring erregt dir Liebeszauber: trägt ihn ein Weib, der Mann, der ſich ihr naht, muß dann in Liebe für ſie glüh'n; der wohl auch gewann mir nur deine Liebe."

Wieland, der den Ring empfangen, fühlt durch dieſe Hingebung ſeine Liebe nur wachſen; er bittet ſie, den Ring nie zu tragen, da er ſie mehr noch ohne ihn liebe.

Schwanhilde, gerührt und beruhigt, rät ihm, dennoch den Ring nicht von ſich zu geben, denn für den Mann, der

ihn trage, enthalte er den Siegerstein, der in jedem Kampfe ihm Sieg versichere.

Wieland will auch von dieser Eigenschaft keinen Nutzen ziehen: er hängt ihn hinter der Türe seines Hauses an einem Bast auf: „hier hänge du, weder ich noch mein Weib bedürfen dein!" —

Schwanhilde. „O Wieland, muß ich mich deiner Liebe nun erfreuen, und darf ich nie wünschen, ihr Leid und Kummer zu erregen; muß ich nun immer bei dir weilen wollen, — so nimm dies Fluggewand, birg es wohl und verschließ' es fest! Denn erblick' ich die Flügel, und weiß ich sie in meiner Macht, so sehr ich dich liebe, nicht könnte ich der Lust widerstehen, auf ihnen mich in die Lüfte zu schwingen: so wonnig ist der Flug, so selig das Schweben im klaren Meere der Luft, daß, wer einmal es genoß, nie des Sehnens darnach sich erwehren kann: er muß es stillen, wird ihm die Macht dazu!"

Wieland erschrickt über die Begeisterung Schwanhildes; er rafft hastig das Fluggewand zusammen. „Und die Liebe hielte dich nicht?" —

Schwanhilde (sinkt ergriffen an Wielands Brust. Sie weint und ruft): „Nun lebt wohl, teure Schwestern! Leb' wohl, liebe arme Mutter! Schwanhilde sieht euch nie wieder!"

Wieland ist hingerissen von ihrer Liebe und ihrem Schmerz. Doch ist er besorgt um sie: noch sei sie nicht ganz geheilt, — ihre Stirne glühe im Fieber. Er bittet sie, in sein Haus zu treten, und auf seinem Lager sich auszuruhen; er gehe dann, seinen Bruder Helferich zu holen; der sei der geschickteste Arzt, und werde sie schnell ganz heilen. — Er geleitet die Müde, die ihn liebevoll umschlingt, in das Haus.

Dritte Szene.

(Es ist voller Abend geworden. Ein Schiff legt seitwärts im Hintergrunde an; aus ihm steigen vorsichtig Bathilde und Frauen an das Land. Sie spähen, ob Wieland anwesend sei. Da sie ihn in kurzem wieder aus der Türe treten sehen, halten sie sich hinter Gebüsch zurück.)

Wieland (im Begriff, die Türe zu schließen, hält an, und kämpft mit sich, ob er nicht wieder umkehre). „Ich verschloß das Fluggewand nicht: — doch, schläft sie nicht, die Müde und Kranke? Und bin ich nicht zurück, ehe sie erwacht? — Oder sollte ich Verdacht gegen

sie hegen? Sollte ich sie als gefangene Beute halten? — O nein frei soll sie mich lieben!" — Freudig erregt verläßt er die Türe. Dann kehrt er wieder um. „Doch schließe ich wohl die Türe? — Um sie zu halten? — Du Tor! Wollte sie entfliegen, zur Esse hinaus, zum Fenster in den Hof hinaus, fände ihr Flug leicht den Weg! — Doch sie schläft, drum schütze sie die gute Türe, daß Keiner sie störe." Er schließt ab, und geht mit dem Ausrufe: „Nun, Brüder, sollt ihr Wunder hören, wie schnell ich ein Weib mir gewann!" raschen Schrittes über die Szene ab.

Bathilde (in Waffenrüstung tritt mit den Frauen hervor). „Meine Runen wiesen mich recht; hieher floh die Verwundete, denn bekannt ist dieser Strand wegen seiner Heilkraft; nun möge Gram Wieland fangen; das Wichtigste vollbring' ich selbst. Gewinne ich den Ring des Schwanenweibes, dann bin ich des mächtigsten Kleinodes Herrin, und selbst mein Vater verdanke einzig mir seine Macht." — (Sie geht an die Türe und betrachtet das Schloß.) „Fürwahr, das kunstreichste Schloß, das je geschmiedet ward! Doch was ist Menschenkunst gegen Zauberkraft?" — Sie berührt das Schloß mit einer kleinen Springwurzel; die Türe, nach außen gehend, öffnet sich von selbst; an der Rückwand der Türe gewahrt Bathilde sogleich den, von Wieland am Baste aufgehängten, Ring Schwanhildes. Sie erkennt ihn, löst ihn vom Baste und schließt die Türe wieder fest, wie zuvor. —

Vierte Szene.

(Neu angekommene Schiffe haben am Strande angelegt, Gram ist mit bewaffneten Männern an das Land gestiegen. — Bathilde, die den Ring angesteckt hat, geht ihm freudig entgegen.) „Wohl wies ich euch recht, Gram; gelingt die Tat, so hat mein Vater dir viel zu danken: fängst du den kunstreichsten Schmied, daß er ihm dienen muß, so gewannst du ihm mehr, als ein neues Königreich. Stellt nach ihm aus im Walde, dorthin sah ich ihn gehn. Daß er auch willig folge, vernichtet alles, was ihm hier lieb und wert. Verbrennt ihm Haus und Hof, daß anderwo er Glück suchen müsse." — Männer haben sich entfernt, um Wieland nachzustellen; in das Haus werden Feuerbrände geworfen. —

Gram erklärt in feuriger Erregtheit Bathilden, für sie und auf ihr Geheiß das Kühnste wie das Schrecklichste vollbringen zu wollen, dürfe er je hoffen, sie zu gewinnen.

Bathilde errät die Macht des Ringes über ihn, der sonst so kalt und mürrisch, und freut sich der Bewährung dieser Macht. Sie befiehlt ihm, ihr unerschütterlich treu zu sein, und sie wolle ihm lohnen; mit ihr solle er einst ihres Vaters Lande beherrschen. Sie nimmt von ihm Abschied, und besteigt mit den Frauen ihr Schiff, in dem sie vom Ufer abfährt.

Man vernimmt vom Hause her Schwanhildes Angstruf: „Wieland, Wieland!" — Getöse von der Waldseite her. Wieland wird von den Männern Grams herbeigeschleppt; um ihn überwältigen zu können, hat man ihm eine Verhüllung über die Augen geworfen, die ihn noch jetzt des Gesichtes beraubt. Er ist an Händen und Füßen gebunden, und so wird er vor Gram hingelegt.

Gram. „Du bist Wieland, der Wunderschmied?" —

Wieland. „Wer seid ihr, daß ihr den Freien bindet?" —

Gram. „Bist du Wieland, der so viel Wunderwerke schuf, so sag', wo nahmst du das Gold dazu her, wenn nicht als Dieb aus jener Berge Grund, die eines Königs Eigentum?" —

Wieland. „Das Gold? — Das will ich dir wohl sagen. Du weißt, daß einst Iduna den Göttern war geraubt, sie, die ihnen ewige Jugend gab, so lange sie unter ihnen weilte: da alterten die Götter, ihre Schönheit schwand, und von Freias Seite wich Odur, den nun ihr Reiz nicht mehr band. Iduna ward den Göttern wieder gewonnen; mit ihr kehrte Jugend und Schönheit ihnen zuück, — nur Odur kehrte der Freia nicht wieder. Auf jenen Felsen sitzt nun die hehre trauernde Göttin und weint um den Gemahl oft heiße, goldene Tränen; diese Tränen nun gewinn' ich aus dem Flusse, da hinein sie fallen, und schmiede aus ihnen manch' wonnig Werk, zur Freude glücklicher Menschen!"

Gram. „Du schwatzest da lieblich, doch lügst du dich nicht frei; denn gewannst du selbst aus Freias Tränen das Gold, so sind diese doch auch eines Königs Eigentum, und ihm nur sollst du fortan nun schmieden!" — Er befiehlt, ihn nach dem Schiffe zu tragen.

Wieland wehrt sich heftig und verlangt zu wissen, was mit seinem Weibe geschehen.

Gram. „Wo war dein Weib?"

Wieland. „In meinem Hause ließ ich es schlafend."

Gram lacht grimmig, und reißt ihm die Binde von den Augen. „Schau' auf, dort ist dein Haus!"

Wieland erblickt sein Haus in heller Flammenglut. Er schreit vor Entsetzen auf: „Schwanhilde, Schwanhilde! Antworte mir!" — Keine Antwort. — „Tot! Verbrannt! — Rache!" — Mit furchtbarer Kraftanstrengung sprengt er seine Bande. „Ein Stümper schmiedete die Ketten!" — Er entreißt einem Nahestehenden das Schwert und greift Gram an, dieser weicht. Wieland stößt in sein Horn. Vor seiner Wut weicht alles zurück. Seine Brüder, Eigel und Helferich, kommen mit Freunden ihm zu Hilfe. Mehrere von Grams Leuten werden erlegt; Gram und die übrigen fliehen dem Strande zu, stürzen sich in die Schiffe und rudern hastig von dannen. Wieland donnert den Fliehenden Flüche nach, schilt sie Meuchler und Feiglinge. Dann kehrt er heftig nach vorn zurück; sein Haus ist eine zusammengestürzte Brandstätte, keine Spur von Schwanhilde ist zu erblicken. Er wähnt sie verbrannt, und will sich voll Verzweiflung in die Glut stürzen. Seine Brüder halten ihn zurück. Da springt er auf, er will Rache nehmen, die Fliehenden verfolgen. Er eilt nach dem Strande, kein Boot ist da, ein abgeschlagener Baumstamm liegt am Ufer; ihn stößt er in das Wasser, und auf ihm will er dem Feinde nachsetzen. Seine Brüder stellen ihm das Unmögliche einer solchen Fahrt vor; die Fliehenden könne er auf keine Weise mehr erreichen und in welchem Lande er sie treffen solle, wisse er ja auch nicht, da Keiner die Räuber kenne, und wisse woher sie gekommen. Sie bieten ihm an, sogleich zu Rothar zu fahren, und ihm Wielands Schwert zu bringen. Wieland will sie nicht hören. Er ruft seine Ahnin, das Meerweib Wachilde an; in ihre Sorge empfiehlt er sich: möge sie aus tiefstem Meeresgrunde die Wogen bewegen, daß sie ihn zu dem fernen Strande trieben, wo er Rache üben könnte. — Er springt auf den Baumstamm, und stößt ihn mit einer Stange so gewaltig ab, daß er jäh in das Meer hinaustreibt. Aus der Ferne ruft Wieland seinen Brüdern, die ihm Glück zu der verwegenen Fahrt wünschen, ein letztes Lebewohl zu. — —

Zweiter Akt.

Im Niarenland, König Neidings Hof. Der Vordergrund stellt die Halle dar; aus ihr führen Treppen rechts zu Neidings, links zu Bathildes Wohngemach. Nach hinten zu führen breite Stufen in den Hofraum hinab; dieser ist mit hohen Mauern und einem Turme umschlossen. — Es ist kurz vor Anbruch des Morgens.

Erste Szene.

(Bathilde entläßt Gram aus ihrem Wohngemach, die Stiege nach der Halle hinab.) — Gram ist von Neiding, der ihm wegen des Mißglückens des Anschlages auf Wieland zürnte, von Amt und Hof verwiesen. Er hat sich jetzt zu Bathilde gewagt, um sie wegen Aussöhnung mit ihrem Vater anzugehen. —

Bathilde verspricht, ihm zu Willen zu sein, und zweifelt nicht am Erfolg. Sie hege ein mächtiges Kleinod, das ihr den Vater ganz zu Willen stellen solle. Nur um eines habe sie Sorge. Wieland sei hier.

Gram ist verwundert und erschrocken.

Bathilde. „Hörtest du nichts von der wunderbaren Ankunft eines Mannes, der auf einem Baumstamme hier an den Strand geschwommen kam? Der König nahm ihn gastlich auf, da er ihm zu dienen versprach. Durch schöne Werke, die er ihm schmiedete, hat der Fremde Neidings höchste Gunst gewonnen; schon vergißt dieser seinen Kummer, daß er Wieland nicht gefangen. Goldbrand nennt sich der Schmied; doch Wieland ist's, ich hab' ihn erkannt."

Gram. „Was sucht er hier unter fremdem Namen?"

Bathilde. „Auf Rache zog er aus, doch nur auf Ungefähr, da er seine Feinde nicht kennt."

Gram. „Was hält ihn nun ab, weiter zu zieh'n?"

Bathilde. „Seine Rache vergaß er, da ihn nun Liebe bindet. — Seines Weibes vergaß er, das er tot wähnt, da er für ein andres Weib entbrannt."

Gram. „Wer wirkte solche Wunder in dem Wütenden?"

Bathilde. „Meine Nähe."

Gram. „So ist er mein Nebenbuhler?"

Bathilde. „Er ist's, drum sollst du helfen ihn zu vernichten. Vertraue mir! Noch heute sollst du zurückberufen

werden, und höchster Ehren wieder genießen. Das gewinne ich von Neiding, um der Macht des Ringes willen."

Gram. „Trübe ist mein Sinn, seit ich vor Wieland floh."

Bathilde. „Das lass' mich nun an ihm rächen."

Gram. „Seit ich so schnell in Liebe zu dir entbrannte, verfolgte mich Mißgeschick."

Bathilde. „Doch um dieser Liebe willen sollst du von mir erhoben sein! Sei treu und spähe auf Wieland, wie du dich rächest und ihn verderbest: mit mir sollst dann einst du hier herrschen!"

Gram. „So stark und mutig, wie ich war, verdankt' ich einem Weib nun Ruhm und Ehre?" —

Bathilde. „Erkenne, wie stark und mutig ein Weib sein kann! — Es tagt! So fliehe jetzt! Nimm diesen Schlüssel für das Tor; verbirg dich in der Nähe: siehst du ein weißes Tuch aus meinem Fenster wehen, so komme kühn und offen her zur Halle; das sei die Botschaft deines Glückes." Er verlangt sie zu umarmen; sie wehrt ihm: „Nach Wielands Falle bin ich dein!" — (Sie trennen sich. Bathilde geht in ihr Gemach zurück; Gram verschwindet seitwärts im Hofraum — Tagesanbruch.) —

Zweite Szene.

(Am großen Hoftore wird stark angeklopft, zwei Hofmannen Neidings springen von der Treppe, die nach des Königs Gemache führt und auf der sie bis jetzt zum Schlafen ausgestreckt lagen, auf, und rufen:) „Wer da?" Antwort: „Boten aus Wikingenland."

Ein Mann. „An wen seid ihr entboten?"

Antwort. „An den Niarendrost sendet uns König Rothar."

(Die beiden Mannen stoßen in ihre Hörner; der eine von ihnen geht nach Neidings Gemach, um den König zu wecken, der andere geht hinab, um das große Hoftor zu entriegeln.)

(Eigel und Helferich sprengen zu Roß herein; sie steigen ab, und werden von den Mannen zur Halle geleitet. Auf den Hornruf sind von verschiedenen Seiten aus dem Hofe Mannen zusammengetreten. Man reicht den Boten den Morgentrunk.)

Neiding (kommt aus seinem Gemache die Treppe herab). Er begrüßt die Boten und stellt sich erfreut, von König Rothar Kunde zu vernehmen. Er befiehlt, das Frühmahl zu richten, und nimmt auf dem Hochsitze Platz. Das Mahl wird bestellt, die Boten und die Hofmannen nehmen Sitze am Tische vor dem Hochsitze ein.

Neiding fragt, die Botschaft müsse wohl große Eile haben, da die Boten selbst zur Nachtzeit geritten, wo jeder gern doch ruhe?

Eigel. „Schon lange haben wir keine Ruhe; die ist uns genommen, seit wir eine schlimme Tat zu vergelten haben.“

Helferich. „Heilmittel suchen wir nun Tag und Nacht, für großen Harm, den ein schmerzlicher Verlust uns schuf.“

Neiding. „Was werbt ihr nun Botschaft für König Rothar?“

(Während des Gespräches wird von den Sprechenden wiederholt angestoßen und getrunken.)

Eigel. „Ein gutes Schwert brachten wir ihm, das unser Bruder geschmiedet.“ —

Helferich. „Mit dem Schwerte will Rothar nun streiten und manches Unrecht rächen.“ —

Neiding. „Ein hehrer Gewinn ist ein gutes Schwert, doch hehrer noch ein Schmied, der solche Schwerter schmiedet! — Hat Rothar euern Bruder?“

Eigel. „Nein, der entschwand uns.“

Helferich. „Wir suchen ihn.“

Neiding (für sich). „Sand't ich nicht einen Dummen aus, jetzt schmiedete Wieland mir Waffen!“ (laut:) „Wo ist nun Wieland geblieben?“ —

Eigel. „Von Schächern ward er überfallen, getötet ward ihm sein Weib.“ —

Helferich. „Nun ist er auf Rache in weite Ferne gezogen.“ —

Neiding. „So möge er ziehen, seine Zeit ist aus! Denn wißt, ein andrer Schmied fand sich, der Wielands Kunst noch übertrifft, und gern und willig dient mir der.“ —

Helferich. „Wie hieße der Held?“

Neiding. „Goldbrand. Das kündet König Rothar: Goldbrand ist der kunstreichste Schmied, und mir schmiedet er Waffen.“

Eigel. „Doch gab es einen Drost der Niaren, der stellte Wieland nach?“ —

Neiding. „Seid ihr seine Brüder, ihr müßtet es genau wissen.“ —

Helferich. „Wir Einsamen kannten die Schächer nicht; erst Rothar gab uns sichere Spur. O, hätte sie Wieland gewußt!“

Neiding. „Und nach Niarenland führt euch Einsame die Spur?"

Eigel und Helferich (springen schnell auf und stellen sich entschlossen vor Neiding hin). „An Neiding, den Niarendrost, sandte uns König Rothar. Jetzt, Neiding, höre seine Botschaft!"

Neiding. „Zwei üble Gesellen sandte er mir; nichts Wonniges mögen sie künden. Nun redet, ihr kühnen Helden!"

Eigel. „Zum Ersten frägt Rothar, der Wikingensproß: wer gab dir, Drost der Niaren, die Macht, im Nordlande König zu sein?"

Neiding. „Der frechen Frage erwidre ich: mich wählten Freie zum Fürsten."

Helferich. „Wir wissen, wie du dich wählen läss'st; auch Wieland wolltest du zwingen, zum Herrn dich zu erkiesen."

Eigel. „Durch List und Trug hetztest die Freien du widereinander, daß sie selbst dir zu dienen sich zwangen. Zu spät reut sie ihre Torheit. Boten sandten sie nun an Rothar, der soll als Helfer ihnen kommen, um ihre Knechtschaft zu brechen." —

Neiding (mit unterdrücktem heftigen Zorne). „Drei wilde Weiber flogen mir ins Land, die berückten durch Zauber manchen Mann, daß er mir Treue brach; sie erhuben Streit und flogen davon; mancher Verräter, den sie nun im Stiche ließen, kam jetzt wohl zu Rothar, vor meinem Zorn sich zu bergen."

Eigel. „Zum Zweiten kündet dir Rothar: weil du den König Isang erschlagen und seiner Sprossen Erbe an dich reißest, so will er nun vollenden die Rache, die Isangs Enkelinnen trieb, als Schildmädchen nach Nordland zu fliegen."

Helferich. „Blutsühne fordert er für den Erschlagenen. Willig sollst du dich Rothar unterwerfen, deine Tochter zum Weibe ihm geben, wo nicht, so schwört er, in Monatsfrist in das Niarenland zu fahren, den Raben dein Herz und den Eulen deinen Hof zu geben."

Neiding (seinen Schreck und Grimm beherrschend). „Ihr selbst Eule und Rabe, die ihr so unliebliche Werbung ins Land mir bringt! Pflegt Rothar so zu freien, alle Bräute der Welt muß er gewinnen. Nun ruht euch aus, ihr teuern Boten, noch habe ich manchen guten Raum zur Ruhe für euch, wo euch die Eulen nicht beschweren. Ruht wohl, indes ich auf Antwort sinne."

(Eigel und Helferich werden nach Reidings Gemache hinaufgeleitet. Reiding erhebt sich unruhig von seinem Sitze, und schreitet bewegt einher.) Er ergießt sich in Haß gegen Rothar und dessen ungestüme, heldenhafte Jugend. Solch' rasches Blut sei imstande, mit einem kühnen Streiche alles zu zerstören, was ein bedachtsamer Mann durch List, Trug und Gewalt mühselig in langer Zeit aufgebaut! — „Wer hilft mir nun, dem Frechen, der den Vater vom Hofe jagen, und dafür seine Tochter zum Weibe nehmen will, zu begegnen? — Hei, ihr hier, meine Helden! Euch gab ich reiches Gut und Macht! Nicht Söhne hab' ich: ihr sollt mich beerben — und neben Bathilden, seinem Weibe, herrsche nach meinem Tode im Nordland der, der jetzt mir Sieg über Rothar verschafft, daß wir ihm die hochmütige Werbung vergelten!" —

Wieland (tritt unter den Mannen hervor). „Zum Siegen braucht man gute Schwerter: nun prüfe, König, dies Geschmeide!" (Er reicht Reiding ein nacktes Schwert, dieser erfaßt es, versucht seine Schärfe und schwingt es freudig.)

Reiding überschüttet den Schmied mit Lob. Solches Schwert sei noch nie geschmiedet worden! Wie es Lust zum Kampfe und Bewußtsein des Sieges dem erwecke, der es schwinge! Er fühle sich verjüngt und jugendliche Heldenkraft in seinen Adern glüh'n! „O Goldbrand, teuerster Mann! Der Gott, der dich in mein Land geführt, der wollte mich mächtig und selig wissen! — Komm', Rothar! Ich fürchte dich nicht!"

Wieland. „Wie ich dies Schwert geschmiedet, das dich so siegeslustig macht, so schmiede ich ihrer für ein ganzes Heer in Monatsfrist, das will ich dir geloben!"

Reiding. „Das wäre mir Sicherheit des Sieges! Wie wollt' ich dir lohnen! Des Goldes gäb' ich dir mehr, als je zur Lust du dir verschmieden könntest."

Wieland. „Siegst du, König, so sei deine Tochter mein Weib!? —

Reiding. „Den Lohn setzt' ich, und will ihn gewähren, dem Schwedenrecken zum Trotz!? —

Dritte Szene.

Bathilde (kommt eilig aus ihrem Gemache herab; bei ihrem Anblick fühlt sich Wieland zauberhaft gefesselt. Alle weichen ehrerbietig zurück). Vorige.

Bathilde nimmt ihren Vater beiseite und dringt in ihn, sie einsam zu sprechen, sie habe ihm Wichtiges zu verkünden.

Neiding. „Ihr teuren Mannen, harret mein, daß ich mit meinem Kinde auf Antwort sinne für Rothar!“ —

(Alle übrigen ziehen sich aus der Halle in den hintern, tieferen Raum zurück.)
(Wieland, die Blicke sehnsüchtig auf Bathilde gerichtet, die mit scheuer Aufmerksamkeit wiederum nach seinen Blicken forscht, weicht am langsamsten: — man sieht ihn endlich schwermütig den Hofraum ganz verlassen. Neiding und Bathilde allein im Vordergrunde.)

Bathilde. „Gedenkst du des Tages, da du mich schaltest, daß ich als Maid dir von der Mutter ward geboren? — „„Was gaben günstige Götter mir Macht, da sie den Sohn mir versagten?!““ — So riefest du. — Die Mutter tötete der Gram.“

Neiding. „Zu was das jetzt? Ein Sohn erblühet mir nimmermehr!“

Bathilde. „Weil ich daran dich mahnen muß, wie du ferner mich schaltest, wenn ich Runen schnitt, und heimliche Künste erlernte: „„Was soll dir das Wissen? Nie wirst du einen Sohn mir erraten!““ So riefst du: mich schmerzte dein herber Spott!“

Neiding. „Was kommst du, zur Qual mir meine Sorgen zu mehren?“

Bathilde. „Preise nun deine Tochter, und preise ihr Wissen! Denn ich nur allein vermag dich jetzt zu erretten und zähle auf deinen Dank. — Den Sieg über Rothar dir zu sichern, hab' ich durch kräftiges Wissen mich bemüht: — sieh' diesen Reif an meinem Finger! Er birgt einen Stein, der, trägst du ihn, in jedem Streite dir Sieg gewährt: ihn hab' ich dir erworben.“

Neiding. „Von einem Siegerstein hörte ich oft; wie erwarbst du ihn, daß du seiner Tugend so sicher bist?“

Bathilde. „Der Schwanenmädchen eine trug ihn an sich, die den letzten Streit dir im Nordland erregten.“

Neiding. „Unheil den Kühnen, die mich fast verdarben!“

Bathilde. „Wieland vermählte sich die, die dein Speer verwundete; sie ließ ihm den Ring. Entging deinem Marschall der Schmied, so gewann ich doch den Ring.“

Neiding. „Du weise Tochter, welch' Glück hast du mir erworben!“

Bathilde. „Den Ring stell' ich dir zu, doch kann ich's nicht eher, als bis du — Wieland unschädlich gemacht.“

Neiding. „Was kümmert uns Wieland? Und wie sollt' ich ihn erreichen?“ —

Bathilde. „Wo wärest du nun, riete deine Tochter

nicht für dich? Wielands ist's, dem du mich soeben zum Weibe versprochen!"

Neiding. „Ha! Der Mann, der wundergleich auf einem Baumstamme mir an das Land geschwommen kam? Wär's möglich!"

Bathilde. „Kein Andrer ist's, als Wieland; ich sah ihn in seiner Heimat!"

Neiding (freudig). „So hätt' ich Wieland selbst? — Sei ruhig, Kind; nicht weiß er, wer ich bin, noch daß ich ihm nachgestellt; er dient mir gern und ist dess' froh: so mag es denn auch bleiben!"

Bathilde. „Dir dient er nicht, um mich ist's ihm zu tun. Auf Rache zog er aus, er, der so furchtbar in seinem Zorne! Doch geheimnisvoll zog ihn die Liebe an diesen Strand; denn mich muß er lieben, so lang ich diesen Ring am Finger trage, der dem Weibe Liebeszauber, dem Manne Siegerkraft verleiht. Ziehst du nun zum Streite, und gebe ich dir den Ring, so schwindet der Liebeszauber über Wieland; er erwacht aus der Blindheit, und furchtbar wird seine Rache sein: — die Schwerter, die er schmiedet, sie wendet er gegen uns!"

Neiding. „Und wahrlich diente er mir dann nicht mehr, der wundervolle Schmied! — Jetzt sehe ich wohl, Wieland muß ich binden, und wohl mich gegen ihn verwahren, daß ich ihn in meiner Gewalt habe, wenn er erwacht! — O, seliges Kind! Welche Gaben dank' ich dir! Du gibst mir Sieg und den kostbarsten Mann der Welt zu eigen! Nun sag' den Lohn, den du wählst!"

Bathilde. „Was du im Zorn verhängt, das sollst du nun widerrufen. Gram kehre aus dem Banne zurück!"

Neiding. „Er hat mir schlecht gedient, daß er dem Schmiede floh!"

Bathilde. „Erkenne die schreckliche Kraft von Wielands Zorn, da der mutigste deiner Helden vor ihm wich! Lass' diesen dein Heer führen, und wie durch meine Sorge dir der Ring gewonnen, so gib mir Gram zum Gemahl!"

Neiding. „Muß ich dir gehorchen, so tu' ich's doch ungern; einen mächtigen König hätt' ich zum Eidam mir gewünscht!"

Bathilde. „Lass' mich die Mächtige sein: ich brauche nur ein Weib zum Manne."

Neiding. „Du kühnes, übermütiges Kind! Willst du dich zum Manne schaffen?"

Bathilde. „Was nützten dir deine Mannen, wär' ich jetzt nicht? Bedenke wohl, König, wen dir dein Weib geboren!" — (Sie geht in ihr Gemach zurück.)

Neiding ist ärgerlich über die Wahl seiner Tochter. Er beargwohnt Gram und seine Treue, und beschließt, ihn auf eine geschickte Weise aus dem Wege zu räumen, ohne Bathildes Verdacht zu erwecken. Er will Wieland vor dessen eigenem Falle gegen Gram hetzen. — Er ruft in vergnügter Stimmung seine Mannen aus dem Hofraume herauf, und verkündet ihnen die Gewißheit des Sieges, die er gewonnen: er ist entschlossen, die Boten Rothars mit trotziger Antwort nach Hause zu schicken. — Seine Mannen verheißen ihm Ruhm und erhöhte Macht, er müsse noch über alles Nordland herrschen, wenn er den Stamm der übermütigen Wikingen vollends vernichtet habe. Neiding verheißt ihnen neuen Besitz und neue Reichtümer.

Vierte Szene.

Gram (tritt auf). Der König habe ihn rufen lassen.

Neiding. „Wie schnell ward dir die Botschaft kund'! (für sich:) Geheime Pfade sind ihm bekannt; vor ihm hüt' ich mich wohl!" (laut:) „Nun, Gram, den Bann löf' ich von dir. Doch höre: mich fordert Rothar heraus, auf Boten beruft er sich, die ihm gemeldet, übel seien mir die Niaren selbst gestimmt. Nun wüßte ich niemand, dem ich mißtrauen sollt', da du mir redlich dienst. Hatte ich je auf dich Verdacht, so will ich Rothar lehren, wie sehr er sich täuscht, da ich gerade dir mit gutem Glauben mein Heer zur Führung gebe. Du sollst mir Herrfürst sein! Gewinnst du Sieg, so gebe ich dir den verheißenen Preis, und mit Bathilde sollst du neben mir den Hochsitz teilen."

Gram. „Deff' sollst du dich nie gereuen: dir diene ich treu und dir gewinne ich den Sieg!"

Neiding. „Nun ruft mir Goldbrand her! — Du, Gram, magst zur Seite stehen, und achte wohl, ob du den Schmied mir kennst!" (Wieland kommt.) „Mein wundervoller Schmied, jetzt gilt's! Mit übler Antwort sende ich Rothars Boten heim. In Mondenfrist muß ich nun das starke Wikingenheer erwarten:

die verheeren mir wohl das Land und machen den Hof mir wüste, wenn wir in guter Feldschlacht sie nicht schlagen! Wann schmiedest du mir nun die verheißenen Schwerter?"

Wieland (froh und hastig). „Gib mir das zurück, was ich heute dir gab, und das dich so erfreute; nach seinem Muster schmiede ich dir in Mondenfrist Schwerter zu Hauf'!"

Neiding (reicht ihm das Schwert). „Deine Kunst ist groß und selig der König, dem ein solcher Schmied sein Lebelang dient!"

Wieland. „Selig der Schmied, der um deiner Tochter willen sein Lebelang dir dienen darf!"

Neiding. „Bathilde versprach ich dem zur Ehe, der mir Sieg verschafft, nicht dem nur, der mir Schwerter schmiedet. Ein andrer ist nun da, der mir Sieg verspricht wie du; mit ihm mußt du jetzt Wettstreit halten, daß du den Preis nicht verlierst. Drum hüte dich wohl, Wieland, kluger Schmied!"

Wieland (fährt heftig auf). „Wer nennt mich Wieland?"

Neiding. „Hier ist Einer, der dich von Nahe kennt. Ich will's ihm danken, daß du mir Schwerter schmiedest, wenngleich er einst ungeschickt dir wich, den er doch fangen sollte: doch büßt er's wohl durch Sieg über Rothar, will er Bathilden gewinnen. Schau' dich um, Wieland!"

Wieland erblickt Gram, der ihm mit finsterem Zorne das Gesicht bietet. Entsetzen und Wut bemächtigen sich seiner; — Erinnerung erwacht in ihm, aber noch unklar. Grimmig schaut er sich um, wie um sich zu überzeugen, wo er sei. Plötzlich gewahrt er Eigel und Helferich, die soeben aus dem Gemache links auf die Treppe herausschreiten. „Meine Brüder! — Dort mein Feind!" Fast will er sich auch des Schwanenweibes entsinnen, da erblickt er, rechts sich wendend, Bathilde, welche erschrocken aus ihrem Gemache heraustritt. Er glaubt wahnsinnig zu werden. — Alles schwirrt ihm durcheinander, und drängt sich endlich nur zu einem Ausbruche eifersüchtigen und wütenden Hasses gegen Gram zusammen. „Erfahrt, wie Wielands Schwerter schneiden!" (Er schlägt Gram durch dessen Eisenrüstung hindurch mit einem Streiche tot darnieder.)

Bathilde war dazwischen getreten und hatte die Hand vor Gram ausgestreckt; Wieland hat in blinder Wut ihre Hand mit dem Schwerte gestreift. Sie schreit laut auf.

Wieland entstürzt das Schwert; er faßt nach Bathildes verwundeter Hand; diese zieht sie hastig zurück — um den Ring zu verbergen, der durch den Hieb beschädigt worden ist. Wieland sinkt betäubt vor ihr auf die Knie.

Neiding, in geheucheltem Zorne über Wielands Freveltat, befiehlt, ihn zu binden.

Eigel und Helferich springen entsetzt hinzu; sie verteidigen Wieland vor den Andringenden.

Neiding ruft ihnen zu, als Königsboten den Frieden nicht zu brechen: „den Frieden geb' ich euch, daß ihr Rothar meldet, er möge kommen, wie er wolle und müsse. Wieland selbst schmiede mir die Schwerter, die durch das Eisen der Wikingen schneiden sollen, wie dies Musterschwert vor euren Augen durch meines Marschalls Rüstung schnitt!"

Bathilde, außer sich vor Zorn und Wut, verlangt Wielands sofortigen Tod.

Neiding. „Nicht doch! Was würde mir der tote Wieland nützen? Der lebende Schmied gilt mir mehr als ein Reich! Waffenschmuck und Geschirre soll er mir schmieden; traurig ist ein Herrscher, dem solch' ein Künstler fehlt: er gibt zur Macht erst den Genuß. Kein künstlerisches Glied soll ihm geschädigt werden: — doch, daß ich seiner sicher sei und Flucht ihm nie gelinge, durchschneidet ihm die Sehnen an den Füßen! Hinkt er ein wenig, was tut's? Zum Schmieden braucht er nur Arm' und Hände! Die werden ihm wohl verwahrt!"

Wieland, bereits übermannt und gebunden, soll von den Mannen abgeführt werden.

Eigel und Helferich werfen sich abermals dazwischen: sie beschwören Neiding, solch' argen Frevel nicht zu begehen, und drohen mit Rothars Rache.

Neiding befiehlt im Übermut sie zu züchtigen.

(Alles dringt auf sie ein.) Die Brüder rufen Wieland ihr Rachegelübde zu, und schlagen sich zum Hofe durch, wo sie sich schnell auf die Rosse schwingen und davonjagen.

Wieland ruft ihnen verzweiflungsvoll nach: nicht Männer bänden ihn, ein Weib hielt' ihn in Banden! — Wieland, den schmerzlichen Blick auf Bathilde geheftet, wird fortgeschleppt.

Dritter Akt.

Wielands Schmiede mit einer breiten Esse in der Mitte, welche fast das ganze Deckengewölbe einnimmt.

Erste Szene.

Wieland auf Krücken gestützt, sitzt am Herde und schmiedet. Der Hammer entfällt ihm. Das Herz will ihm vor Zorn und Weh ersticken. — Er, der freie, künstlerische Schmied, der aus Lust und Freude an seiner Kunst die wundervollsten Geschmeide schuf, um mit ihnen die zu erfreuen und zu waffnen, die er liebte, denen er Ruhm und Sieg gönnte, — hier muß er, geschändet und beschimpft, an seinen eigenen Ketten schmieden, Schwerter und Schmuck für den, der ihn in Schmach und Elend warf. — Und doch, wenn in ihm der tiefste Unmut und der Drang nach Rache sich erregen, hält ihn ein unbesiegliches Gefühl zurück: die untilgbare Liebe zu der Königstochter, die ihn doch hasse, — das rastlose Sehnen nach dem Weibe, das er — doch nicht liebe! Dies Gefühl quält ihn am meisten. Immer muß er an sie denken, — und denkt er an sie, so schwindet ihm alle Erinnerung: seine Jugend, seine einstige Freiheit, seine wonnig-heitere Kunst, und was je ihn entzückt, — alles verwirrt sich vor seinem Sinne und fliehet seine Gedanken. Ja, dies unzerstörbare wilde Liebessehnen treibt ihn endlich zum Arbeiten, läßt seine Knechtesmühe ihn liebgewinnen, durch die es ihm scheint, als könne er, trotz seiner Schmach, einst selbst noch diese Königstochter gewinnen! Ja, das kunstreichste, unerhörteste Werk möchte er erfinden, um es von den Füßen dieser Fürstin zertreten zu lassen, wenn sie über die Trümmer seines Werkes ihm dann zulächle! — Dann greift er denn mit alter Lust wieder zu den Werkzeugen, und ein rüstiges feuriges Lied ertönt seinem Munde zum Sausen der Schmiedebälge, zum Sprühen der Funken, zum Takte des Hammers. — Da drängen sich wieder wilde, grelle Ausrüfe in sein Lied: ein ungeheurer Ekel faßt ihn plötzlich vor seiner Sklavenarbeit. Wütend wirft er das Werkzeug fort, — Seufzer und Jammer überwältigt ihn! — Er wollte — er wäre tot! —

Zweite Szene.

Es klopft an die Türe. Er will nicht öffnen: „Ein neuer Plager!“ — Eine Frauenstimme begehrt Einlaß. (**Wieland** erkennt **Bathilde**; erstaunt und entzückt, macht er sich auf seinen Krücken hastig zur Türe auf und entriegelt sie.)

Bathilde ist verstört: — sie hat den einsamen Gang gewagt, um sich aus größter Not zu helfen. Sie zählt auf Wielands Liebe zu ihr, daß er ihr nicht nur kein Leid zufügen, sondern auch den nötigen Dienst ihr erweisen werden. Sie weiß aber auch, seine Liebe zu ihr müsse wahr und wirklich sein, wenn sie ohne höchste Gefahr ihren Zweck erreichen soll. Sie verfährt deshalb mit größter Vorsicht, um sich zu versichern.

Wieland entschuldigt seine entstellte Gestalt; mit Bitterkeit und Schmerz wirft er ihr ihren Anteil an seinen Leiden vor. Sie müsse wohl Gram sehr geliebt haben, da sie seinen Tod an ihm gerächt!

Bathilde rät ihm mit verstelltem Wohlwollen an, sich ihre Gunst wieder zu erwerben, durch eine Arbeit, vor der sie wisse, daß nur seine Kunst sie verrichten könne. Zuvor aber müsse sie wissen, ob er sie auch wirklich liebe, und in nichts ihr zuwider sein wolle. —

Wieland. Sie wisse wohl, mit welch' schmerzlichem Sehnen er an ihr hange. Nur er vermöge nicht zu begreifen, was ihr an seiner Liebe gelegen sein könne? —

Bathilde. „Gedenke, wie beim Morde Grams du mit dem fürchterlichen Schwerte auch meine Hand gestreift: ein Ring, den ich am Finger trage, schützte mich vor der Schneide. Doch diesen Ring verletzte der Streich, daß der Stein, den er schließt, nun seine Fassung verloren.“

Wieland. „Geringer Schade! Zur Sühne schmied' ich dir gern einen Reif, der jenen hunderfach übertrifft.“

Bathilde. „Gerade an diesem Ringe ist mir's aber gelegen, und so viel, daß ich höchste Gunst und Liebe dir gewähre, fassest du von neuem den Stein.“ —

Wieland. „Was spottest du meiner? Um so leichten Dienstes willen? Wahrlich, du kamst mich zu verhöhnen.“ —

Bathilde. „Nein, Wieland! Zweifle nicht! Was ich versprach, das halte ich sicherlich: denn glaube, ich erkenne auch deinen Wert!“

Auf Wielands Erstaunen und mißtrauisches Zweifeln, sieht Bathilde sich gedrängt, ihm den hohen Wert begreiflich zu machen, den sie auf jenen Stein lege. „Der Stein ist ein Siegerstein: soll ihn der Vater in so schlechter Fassung im Kampfe gegen Rothar führen, so muß ich fürchten, den Stein werde er verlieren und mit ihm den Sieg."

Wieland erkennt nun den hohen Wert an, glaubt somit an die Größe des Dienstes, den er zu leisten vermöge, und — hofft. — Er begehrt den Ring zu sehen.

Bathilde hält ihn noch ängstlich zurück: „Wieland, ich verspreche mich dir, — drum sage mir, ob du mich wirklich liebst?"

Wieland beteuert mit schmerzlichem Ungestüm.

Bathilde. „Du hegst arge Entwürfe: beschwöre mir deine Treue und daß du aller Rache entsagst!"

Wieland. „Nichts habe ich zu rächen, als meine Lähmung: schändet sie mich nicht in deinen Augen, so bin ich wieder schön, und alle Rache schwöre ich ab!" —

Bathilde in höchster Angst, umschlingt ihn verführerisch und frägt: „Wieland, schwurst du einen freien Schwur?"

Wieland (entreißt ihr erhitzt den Ring). „Bei diesem Ringe schwör' ich's!"

Bathilde heftet in furchtbarer Angst ihren Blick auf Wieland. Dieser betrachtet den Ring genau. Gräßliche Erregtheit bemächtigt sich seiner. Entzückt und entsetzt ruft er aus: „Schwanhilde, mein Weib!" (Bathilde schreit laut auf und bleibt erstarrt stehen.)

Wieland. „Schächer verbrannten mein Haus — mein Weib! Diebe stahlen den Ring, der mich — trog! — Um ihn vergaß ich der Rache! — Ha! Wohl führte Wachhilde, die Ahne, mich recht! Hierher trieb mich ihr Geleite! — Und ich, der um Rache kam, stürze mich in des Feindes Schlingen! — Und dies alles durch des unseligen Ringes Kraft! Bathilde, schändliches Weib, wie gewannst du den Ring?"

Bathilde (kaum ihrer mächtig). „Vom Bast an der Türe stahl ich ihn!" —

Wieland (schwingt sich wütend an die Türe, verschließt sie fest und faßt Bathilde). „Verflucht seist du, diebisches Höllenweib! — Ha, wie schlau du wähntest durch Liebe mich zu fangen, die du doch Liebe nie empfandest! Wie teuer wohl liebtest du Gram, den

du so an mir gerächt! So viel, wie ich auch, galt er dir! — Um Steine und Ringe lähmst du freie Männer und mordest ihre Frauen! Nicht mich, mein Weib doch räche ich jetzt an dir! Stirb!" (Er holt mit dem Hammer nach ihr aus.)

Bathilde (schreit im äußersten Entsetzen). „Dein Weib lebt!" (Wieland steht betroffen.) „Dich täuschten deine Sinne, da du sie tot wähntest!" —

Wieland. „Was lügst du?"

Bathilde. „Töte mich! Aber glaube mir: sie lebt!"

Wieland. „Sie lebt? — Wo?"

Bathilde. „Auf meiner Heimfahrt blickte ich in jener Nacht über den Uferwald und gewahrte die Schwanenschwestern, wie sie in die Tiefe des Waldes sich senkten: zu Zwei waren sie und zu Drei erhuben sie sich wieder, um über Wald und Meer nach Westen zu fliegen."

Wieland. „Nach ihrer Heimat! Sie fand das Gewand! Sie rettete sich — und mir jammervollem, lahmen Mann entschwand sie nun ewig! — Ach, was ward mir das bekannt! Nun geschah mir grausamer als je zuvor! Wäre ich blind geblieben, als Knecht hätte ich geschmiedet und endlich wohl die Kette geküßt, die mich band. Nun weiß ich, wer ich war, welch' seliger freier Mann! Nun weiß ich, daß das holdeste Weib mir lebt, und daß ich Elender nie sie erreichen, nie sie sehen werde! — Vergehe denn, du lahmer, hinkender Krüppel! Du Spott und Scheusal! Verlacht von Männern, verhöhnt von Weibern und Kindern! Vergehe! Dir blüht nur Spott, nie Rache, — nie Liebe!" (Er stürzt in furchtbarem Schmerze zusammen.)

Bathilde steht wie versteinert da; das menschliche Elend erkennt sie in furchtbarster Wahrheit vor sich. Tiefer Jammer bemächtigt sich ihrer Seele. Wieland liegt lautlos am Boden. — Sie blickt um sich — sie könnte fliehen — sie mag es nicht. Sie hält erschrocken Wieland für tot: sie neigt sich zu ihm hinab, und lauscht seinem Atem. Aus gepreßtem Herz ruft sie ihn mit tiefem Mitleiden an: — er hört sie nicht. — Sie weint heftig. — Langsam erhebt Wieland ein wenig sein Haupt, und starrt vor sich hin; mit kaum hörbarer Stimme beginnt er dann:

Wieland. „Schwanhilde, du lichte, hehre! Schwingst du dich wonnig durch die Lüfte? Schwebst du selig über blauem Meere? Siehst du mich hier am Boden kriechen, den Wurm,

den seine tückischen Feinde zertraten? Ihm wehret die Scham dir zuzurufen, daß er dich liebe! Der rüstige Schwimmer in Meereswogen, der mochte dich wohl gewinnen: wie teilte der Lahme jetzt die Fluten? Wie steuerte er stark durch das Meer, ließest du aus Lüften dich nieder auf die Woge? An mich gekettet, schleppe ich meine Schmach an den Füßen nach: die Sehnen des Steuers sind mir zerschnitten!" — (Mit immer gesteigertem Ausdruck.) „Schwanhilde! Schwanhilde! O könnte ich mich von der Erde erheben, die mein Fuß nur mit Schmerzen in schmählicher Schwäche berührt! — Wie einst ich durch die Fluten schwamm, ach! könnt' ich durch die Lüfte fliegen! Stark sind meine Arme, um Schwingen zu rühren und furchtbar ist meine Not! Deine Flügel! deine Flügel! Hätt' ich deine Flügel, rüstig durch die Lüfte flöge ein Held, der seinem Elend sich rächend entschwungen!" —

In heftigster Erregung starrt er schweigend aufwärts. — Bathilde ruft ihn sanft an; er bedeutet sie durch ein heftig abwehrende Gebärde zum Schweigen. Sie blickt ihm ängstlich in das Antlitz: — sie sieht die Lippen heftig zittern, seine Augen in immer lebhafterem Glanze leuchten. An den Krücken erhebt er sich in wachsender Begeisterung, bis zur vollsten Höhe seiner Gestalt. Bathilde (entzückt und entsetzt). „Der Götter Einer steht vor mir!"

Wieland mit bebender Brust). „Ein Mensch! Ein Mensch in höchster Not!" (Dann in furchtbares Entzücken ausbrechend.) „Die Not! Die Not schwang ihre Flügel, sie wehte Begeisterung in mein Hirn! Ich fand's, was noch kein Mensch erdacht! — Schwanhilde! Wonniges Weib, ich bin dir nah'! Zu dir schwing' ich mich auf!" —

Bathilde. „Kann ich dir helfen? Sag', wie ich dich rette!"

Wieland. „Was willst du, Weib? Was weidest du dich an mir? Flieh' fern!"

Bathilde (außer sich). „O Wieland! Wieland! Sieh' meinen Jammer! Sieh' das Weh, das mich zerschneidet! Verzeih', verzeihe der Unseligen, göttlicher Mann! In Schmerzen, die sie verzehren, muß sie dich Herrlichen lieben!? —

Wieland. „Ist's der Ring in meiner Hand, der dich entzückt?" (Er wirft ihn auf den Heerd.) „Der soll mir andre Dienste tun, als falsche Liebe in dir nähren!"

Bathilde. „Nein, nicht der Zauber dieses Ringes, der Zauber deiner Leiden läßt mich dich lieben! — Doch nicht als Gatten, — als Menschen muß ich dich lieben! — Wieland, Wieland! Hehrer, jammervoller Mann! Wie sühn' ich meine Schuld?" —

Wieland. „Liebe! Und von aller Schuld bist du frei."

Bathilde (demütig). „Wen soll ich lieben?"

Wieland. „Aus ist's mit deines Vaters Macht; ein siegreicher Befreier schreitet Rothar in dies Land: der dich zum Weibe begehrt, verschmähe ihn nicht! Er ist von meinem Stamme! Sei stolz und glücklich ihm zur Seite, und gebär' ihm frohe Helden!"

Bathilde (schmerzlich und ergeben). „Sag' ich ihm, daß Wieland mir versöhnt?"

Wieland. „Sag's ihm, und meld' ihm meine Taten!"

Bathilde stürzt vor ihm auf die Knie; er erhebt sie und heißt sie enteilen, denn jetzt müsse er an sein Werk gehen. — Er entläßt sie durch die Türe: sie wirft einen letzten, schmerzlich wehmütigen Blick auf Wieland und verläßt dann mit gesenktem Haupte die Schmiede.

Dritte Szene.

Wieland setzt sich an den Herd, hebt die Bälge, schürt die Glut, und läßt sich in eifriger Regsamkeit zur Arbeit an. Sein höchstes Meisterwerk will er schaffen. Die Schwertklingen, die er so fein und schneidig für Neiding geschmiedet, sie will er zu schwungvoll leichten Flügelfeldern umschmieden; durch Schienen sollen sie für die Arme verbunden werden; im Nacken, wo sich die Schienen ineinander zu fügen haben, soll der Wunderstein aus Schwandhildes Ring den bindenden Schluß geben, als zauberkräftige Achse, an der das Flügelpaar sich bewege. — Plötzlich hält er ein: er hört aus der Luft durch die Esse den Ruf seines Namens herabdringen; er blickt auf — der Rauch verwehrt ihm zu sehen. — Er lauscht:

Schwanhildes Stimme läßt sich von oben herab vernehmen: „Wieland! Wieland! Gedenkst du mein?"

Wieland (entzückt). „Schwanhilde! Mein seliges Weib! Bist du mir nah'? Suchst du mich auf, dem du so weit entflohn?"

Schwanhildes Stimme: „Stürme wehten mich fort von dir: — aus seliger Heimat zu dir sehnt' ich mich nun!"

Wieland. „Schwangst du aus wonniger Heimat dich her? In Not und Jammer suchst du mich auf?"

Schwanhilde. „In Lüften schweb' ich nah über dir, dich zu trösten in Jammer und Not!"

Wieland. „In Not bin ich, doch lehrte mich Not, dem Jammer mich zu entschwingen."

Schwanhilde. „Schmiedest du Waffen, starker Schmied, zu Streit und Kampfe zu steh'n?"

Wieland. „Waffen schuf ich für meinen Feind! Nicht wüßte ich zum Kampfe zu steh'n! Zerschnitten sind wir die Sehnen am Fuß, — das Roß nicht kann ich mehr zwingen zum Ritt, nicht rüstig durch Wogen mehr steuern, ein holdes Weib mir zu werben!"

Schwanhilde. „O Wieland! Ärmster! Was wirkst du nun, um Freiheit dir zu erwerben?"

Wieland. „Ein Werk wirk' ich, das soll mir helfen, werb' ich um Rache an Räubern hienieden, werb' ich um eine wonnige Frau, die hoch ob dem Haupte mir schwebt!" (Immer froher und übermütiger.) „Sie soll dem Lahmen nie mehr entfliegen, er folgt ihr, wohin sie sich schwingt."

Schwanhilde. „Wieland! Du Kühnster! Schmiedest du Wunder, herrlicher Mann?"

Wieland (hoch aufjubelnd). „Ich schmiede mir Flügel, du selig' Weib! Auf Flügeln heb' ich mich in die Luft! Vernichtung laß ich den Neidingen hier, schwinge gerächt mich zu dir!"

Schwanhilde. „Wieland! Wieland! Mächtigster Mann! Freiest du mich in den freien Lüften, nie entflieg' ich dir je!"

Wieland. „In den Lüften, du Hehre, harre mein! Dort will ich dich wieder gewinnen. — Senke dich nieder auf den nahen Forst; bald siehst du mich durch das Luftmehr schwimmen, mit mächtigen Schwingen seine wonnigen Wogen zerteilen!"

Schwanhilde. „Leb' wohl, mein Holder! Ich harre dein auf dem nahen Forst, du göttlicher Wunderschmied!"

Unter dem Zweigesange hat Wieland in immer steigender Erregtheit sein Werk vollendet. Es pocht an die Türe. Neiding begehrt Einlaß. Wieland in furchtbarer Freude springt auf, läßt Neiding und seine Begleiter ein, schließt dann unver-

merkt wieder hinter ihnen zu, und wirft den Schlüssel in das Feuer auf dem Herd. —

Vierte Szene.

Neiding freut sich über die große Tätigkeit Wielands; weithin hat man ihn hämmern gehört. Die Hofleute lachen und spotten über Wieland, ob seiner rüstigen Behendigkeit im Gebrauche der Krücken; wie gut er sich zu helfen wisse; auf seinen gesunden Füßen sei er kaum so schnell gewesen. Neiding verbietet den Spott: des Mannes große Kraft setze ihn in Erstaunen. Jeder andere wäre nach dem Erlittenen vielleicht erlegen; solche Geistesstärke aber, mit der sich Wieland in seine schlimme Lage schicke, zeige edle, hohe Art, — Er schmeichelt ihm, und wünscht, er möge immer so guter Laune bleiben, munter und rüstig sein, dann solle er es wahrlich gut bei ihm haben.

Wieland (mit allmählich immer grimmigerem Hohn.) „Wie gut würd' ich's wohl bei dir haben? Vielleicht wie ein Vogel, den du im Walde gefangen? Die Flügel verschnittest du ihm, daß er dir nicht entfliege; — doch, daß er mit seines Sanges süßer Klage dein Ohr erfreue, blendest du ihm die Augen wohl, daß aus ewiger Nacht in angstvollem Sehnen nach seinem Weibchen er rufe? denn reichst du ihm wohl süße Beeren, den lahmen Blinden zu löhnen? Wie gut, Neiding, daß ich nur Füße hatte, nicht Flügel auch. Dir fiele wohl bei, daß ich auch singen könnte, wie im Walde der frohe Vogel!"

Neiding. „Was soll das, Wieland? Grämst du dich und verlorst schon die Geduld!"

Wieland. „Ich singe dir Lieder, so gut ich kann!"

Neiding. „So lass' die Lieder, sie wollen mir nicht gefallen. Um deiner scharfen Schwerter willen hast du mich zum Freunde. Was du versprachest, das ford're ich jetzt von dir. Die Frist ist um; mit großem Heere fiel Rothar schon in Nordland ein: schufst du die Schwerter, die uns not? — Bathilde kannst du noch gewinnen!"

Wieland. „Hältst du dem Vogel süße Beeren vor? Im Walde pflückt er wohl sie sich selbst!" —

Neiding. „Ende das Lied, und sag' von den Schwertern!"

Wieland. „Was brauchst du Schwerter? Du hast ja den herrlichen Siegerstein! Den trägst du Heldenkönig, ruhig am Finger, und siehest mit Lust, wie Rothars streitliches Heer deinem bloßen Wunsche erliegt."

Neiding. „Fürwahr, ich preise den Stein, den mir Bathilde verwahrt. Doch was kümmert er dich? Du Knecht, hast mir Schwerter zu schmieden."

Wieland. „Unnütz sind Schwerter dem, der durch Wundersteine siegt! Mehr frommten neue Krücken mir, daß noch behender zu deinem Dienst ich flöge hin und her, als auf den Weidenstöcken ich es vermochte. — Sieh', aus Klingen schuf ich mir Krücken; — die lassen die Füße mich gerne vermissen."

Neiding. „Bist du rasend? Die Schwertklingen verschmiedest du zu Tand?"

Wieland (hinter dem Herde stehend und mit den Armen in die Schienen des Flügelpaares fahrend). „Solchen Tand schafft sich ein einsamer lahmer Mann! — Hei! was mich der Krücken Schwung erfreut!" (Er hebt mit immer höherem Schlage die Flügelschwingen und facht dadurch das Feuer auf dem Herde zu wachsender Flamme an, die er gegen Neiding und die Hofleute treibt.)

Neiding. „Welch' grimmes Feuer nährst du auf dem Herde?"

Wieland. „Mit meinen Krücken fach' ich die Glut; der Bälge nicht hab' ich mehr nötig; die will ich dir, König, ersparen!"

Neiding. „Was jagst du den Brand nach uns daher?"

Wieland (mit furchtbarer Stimme). „Die Kraft der Schwingen prüf' ich nur, ob sie mich mächtig zur Esse hinaustragen, wenn euch das Feuer verzehrt!" — (Wachsender Rauch verhüllt den Herd und Wieland hinter ihm. Feuergluten erfassen Boden und Wände.)

Neiding (stürzt entsetzt nach der Türe). Verrat! „Wir sind gefangen! Greift den Verräter, eh' wir ersticken!" —

Wieland ist im Rauche gänzlich unsichtbar geworden. Als die Leute auf den Herd eindringen, um Wieland zu greifen, stürzt mit einem furchtbaren Krache die Esse ein, so daß nur die Seitenwände noch stehen. Dichte Feuerlohe schlägt von allen Seiten auf. Über dem Qualme in der Luft sieht man Wieland mit ausgebreiteten Flügelpaare schweben. —

Neiding (in Todesangst). „Wieland, rette mich!" —

Wieland (dessen Gestalt von der hellaufschlagenden Glut blutrot erleuchtet worden). „Vergehe, Neiding, hin ist dein Leben, — hin ist

dein Reich! Der Siegerstein schließt mir die Flügel im Nacken! Dort meine Brüder! Rothar naht! Deine Tochter ist sein Weib, — sie fluchet dir! — Nichts bleibt von dir und deiner Macht, als die Kunde von der Rache eines freien Schmiedes, und dem Ende seiner Knechtschaft! Vergehe, Neiding, vergehe!"

Fünfte Szene.

(Die Schmiede stürzt vollends ganz zusammen und begräbt Neiding und die Seinigen unter ihren Trümmern.)

Eigel und Helferich eilen an der Spitze von Rothars Heer herbei. Eigel sprengt an den Rand der Trümmer; er gewahrt Neiding mit dem Tode ringend, und drückt einen Pfeil auf ihn ab. Siegesjubel erfüllt die Bühne. Der einziehende Rothar wird von den Niaren als Befreier begrüßt. — Sonniger, leuchtender Morgen. Im Hintergrunde ein Forst. Alle blicken voll Staunen und Ergriffenheit zu Wieland auf. Dieser hat sich höher geschwungen, der blitzende Strahl seiner Flügel leuchtet im hellem Sonnenglanze.

Schwanhilde schwebt mit ausgebreiteten Schwanenflügeln vom Walde her ihm entgegen: sie erreichen sich, und fliegen der Ferne zu.

Kunst und Klima.

(1850.)

Den öffentlich ausgesprochenen Ansichten des Verfassers über die Zukunft der Kunst, im gefolgerten Einklange mit dem Fortschritte des menschlichen Geschlechtes zur wirklichen Freiheit, ist unter anderen namentlich auch der Einwurf gemacht worden, daß dabei der Einfluß des Klimas auf die Befähigung der Menschen zur Kunst außer Acht gelassen, und z. B. von den modernen nördlicheren europäischen Nationen ein zukünftiges künstlerisches Anschauungs- und Gestaltungsvermögen vorausgesetzt werde, dem die natürliche Beschaffenheit ihres Himmelstriches durchaus zuwider sei.

Es darf nicht unwichtig erscheinen, das üble Verständnis der Sache, das diesem Einwurfe zugrunde liegt, durch eine in den allgemeinsten Grundzügen gehaltene Darstellung der wirklichen Beziehungen zwischen Kunst und Klima aufzudecken, wobei alle weiteren Folgerungen auf die einzelnen Züge für jetzt dem teilnehmenden Leser überlassen bleiben mögen.

Wie wir wissen, daß es Himmelskörper gibt, welche die notwendigen Bedingungen für das Vorhandensein menschlicher Wesen noch nicht, oder überhaupt nicht, hervorzubringen vermögen, so wissen wir, daß auch die Erde einst dieser Fähigkeit

sich noch nicht entäußert hatte. Die gegenwärtige Beschaffenheit unsres Planeten zeigt uns, daß er selbst jetzt keineswegs auf jedem Teile seiner Oberfläche das Dasein des Menschen gestattet; wo seine klimatische Äußerung sich in ungebrochener Ausschließlichkeit kundgibt, wie im Sonnenbrande der Saharah oder in den Eissteppen des Nordens, ist der Mensch unmöglich. Erst da, wo dieses Klima seinen unbedingten und allbeherrschenden einförmigen Einfluß in einen durch Gegensätze gebrochenen, bedingten und nachgiebigen auflöst, sehen wir die unermeßlich mannigfaltige Reihe organischer Geschöpfe entstehen, deren höchste Stufe der bewußtseinfähige Mensch ist.

Wo nun aber die klimatische Natur durch den allbeschützenden Einfluß ihrer üppigsten Fülle den Menschen unmittelbar, wie die Mutter das Kind, in ihrem Schoße wiegt, — also da, wo wir die Geburtsstätte des Menschen erkennen dürfen, da — wie in den Tropenländern — ist auch der Mensch immer Kind geblieben, mit allen guten und schlimmen Eigenschaften des Kindes. Erst da, wo sie diesen allbedingenden, überzärtlichen Einfluß zurückzog, wo sie den Menschen, wie die verständige Mutter den erwachsenden Sohn, sich und seiner freien Selbstbestimmung überließ, — also da, wo bei verkühlender Wärme des unmittelbar fürsorgenden klimatischen Natureinflusses der Mensch für sich selbst zu sorgen hatte, sehen wir diesen der Entfaltung seines Wesensfülle zureifen. Nur durch die Kraft desjenigen Bedürfnisses, das die umgebende Natur als überbesorgte Mutter ihm nicht sogleich beim Kaum-Entstehen ablauschte und stillte, sondern um dessen Befriedigung er selbst besorgt sein mußte, ward er sich dieses Bedürfnisses, somit aber auch seiner *Kraft* bewußt. Dieses Bewußtsein erlangte er durch das Innewerden seines *Unterschiedes von der Natur*, — dadurch, daß sie, die ihm die Befriedigung seines Bedürfnisses nicht mehr *darreichte*, sondern der er es *abgewinnen* mußte, ihm Gegenstand der Beobachtung, Erforschung und Bewältigung wurde.

Der Fortschritt des menschlichen Geschlechtes in der Ausbildung der ihm innewohnenden Fähigkeiten, die Befriedigung seiner durch gesteigerte Tätigkeit wiederum gesteigerten Bedürfnisse der Natur abzugewinnen, ist die *Kulturgeschichte*. In ihr entwickelt sich der Mensch im *Gegensatze* zur Natur, also

zur Unabhängigkeit von ihr. Nur der durch Selbsttätigkeit naturunabhängig gewordene Mensch ist der geschichtliche Mensch, und nur der geschichtliche Mensch hat aber die Kunst in das Leben gerufen, nicht der primitive, naturabhängige.

Die Kunst ist die höchste gemeinschaftliche Lebensäußerung des Menschen, der nach selbsterkämpfter Befriedigung seiner natürlichen Bedürfnisse sich der Natur in seiner Siegesfreude darstellt: seine Kunstwerke schließen gleichsam die Lücken, die sie für die freie Selbsttätigkeit des Menschen gelassen hatte; sie bilden somit den Abschluß der Harmonie ihrer Gesamterscheinung, in welcher nun der bewußte, unabhängige Mensch als ihre höchste Fülle mit eingeschlossen ist. Da, wo die Natur in ihrer Überfülle alles war, treffen wir daher weder den freien Menschen, noch die wahrhafte Kunst an; erst da, wo sie — wie wir sagten — jene Lücken ließ, wo sie somit Raum gab der freien Selbstentwicklung des Menschen und seiner aus Bedürfnis erwachsenden Tätigkeit, ward die Kunst geboren.

Allerdings hat somit die Natur auf die Geburt der Kunst eingewirkt, wie diese ja in ihrem höchsten Ausdrucke der verständnisvolle Abschluß, die bewußte Wiedervereinigung mit der vom Menschen erkannten Natur ist: jedoch nur dadurch, daß sie den Schöpfer der Kunst den Menschen, den Bedingungen überließ, die ihn zum Selbstbewußtsein treiben mußten, — und dies tat sie, indem sie von ihm zurückwich und einen nur bedingten Einfluß auf ihn ausübte, nicht dadurch, daß sie ihn im Schoße ihres vollsten, unbedingtesten Einflusses festhielt. Aus der überzärtlichen Mutter ward sie ihm eine verschämte Braut, die er durch Stärke und Liebenswürdigkeit für seinen — unendlich erhöhten — Liebesgenuß erst zu gewinnen hatte, und die nur durch seinen Geist und seine Kühnheit überwältigt, der Liebesumarmung sich überließ. Nicht in den üppigen Tropenländern, nicht in dem wollüstigen Blumenlande Indien ward daher die wahre Kunst geboren, sondern an den nackten, meerumspülten Felsengestaden von Hellas, auf dem steinigen Boden und unter dem dürftigen Schatten des Ölbaumes von Attika stand ihre Wiege: — denn hier litt und kämpfte unter Entbehrungen Herakles — hier ward der wahre Mensch erst geboren. — —

Bei der Betrachtung der hellenischen Kulturgeschichte springen uns vor allem die Umstände in die Augen, welche die Entwicklung des Menschen zur höchsten Tätigkeit, und durch sie zur Unabhängigkeit von der Natur, und endlich von denjenigen beengenden menschlichen Verhältnissen, die seiner Natur am unmittelbarsten entsprungen waren, begünstigten. Diese Umstände finden wir allerdings sehr deutlich in der Beschaffenheit des Schauplatzes der hellenischen Geschichte gegeben; aber diese Beschaffenheit spricht sich entscheidend gerade darin aus, daß die Natur durch ihren Einfluß den Hellenen nicht verwöhnte, sondern ihrer Fürsorge ihn entwöhnte, daß sie ihn erzog, und nicht verzog, wie den weichlichen Asiaten. Alles übrige auf die hellenische Entwicklung entscheidend Einwirkende, bezieht sich auf die individuelle Mannigfaltigkeit der zahlreichen, dicht nebeneinandergedrängten, verschiedenen Nationalstämme, auf deren Individualität allerdings die Beschaffenheit ihrer Wohnorte wesentlich einwirkte, aber doch immer nur in dem, zu freier Tätigkeit treibenden Sinne, wie auf die Gesamtnation überhaupt, so daß das Werk der Bildung und Entwicklung dieser Individualitäten weit mehr der Geschichte als der Natur zuzuerkennen ist. Die bedingende Kraft der hellenischen Geschichte ist somit der tätige Mensch, und ihr schönstes Ergebnis, die Blüte hellenischen Selbstbewußtseins, die reinmenschliche Kunst, d. i. diejenige Kunst, die an dem wirklichen, sich als das höchste Produkt der Natur erkennenden Menschen ihren Stoff und Gegenstand fand. Die spätere bildende Kunst war der Luxus, der Überfluß der hellenischen Kunst: in ihr spendete die Blume des hellenischen Kunstwesens die reichen Säfte, die sie im reinmenschlichen Kunstwerk aus sich erzeugt und in ihrem keuschen Blütenkelche noch verschlossen hielt, als Überfülle an ihre Umgebung: sie ist die Samenvergeudung der überreichen, kraftstrotzenden hellenischen Kunst. Dieser Same fiel, von dem Menschen ab, wieder auf die umgebende klimatische Natur, und auf ihrem Boden, zwischen Gesträuch und Bäumen, auf Felsen, Fluren und Auen entsproßten diesem Samen die üppigen Gebilde menschlicher Kunst, die von der Überfülle menschlichen Vermögens zu uns bis in die heutige Zeit ihre Kunde gelangen ließen.

In der bildenden Kunst bezog sich der Mensch allerdings

wieder unmittelbar auf die umgebende klimatische Natur, jedoch immer nur darin, daß er sein Bedürfnis wie seine Kräfte gegen sie abwog, sein rein menschliches Ermessen und Gefallen mit der Notwendigkeit ihres Gebarens in Einklang setzte. Nur aber der freie, an sich selbst vollendete Mensch, wie er sich im Kampfe gegen die Sprödigkeit der Natur entwickelt hatte, verstand diese Natur, und wußte endlich die Überfülle seines Wesens zu einer, seiner Genußkraft entsprechenden, harmonischen Ergänzung der Natur zu verwenden. Die schöpferische Fähigkeit lag somit immer in dem naturunabhängigen Wesen des Menschen, ja in der Überfülle dieses Wesens, nicht aber in einer unmittelbar produktiven Einwirkung der klimatischen Natur, begründet.

Die Entäußerung jener Überfülle war aber auch der Todesgrund dieses kunstschöpferischen Menschen: je mehr er seinen Samen weithin über die Grenzen seines hellenischen Mutterlandes ausstreute, je weiter er diese Überfülle nach Asien ergoß, und von da zurück als üppigen Strom in die pragmatisch-prosaische, zu absoluter Genußsucht hingedrängte Römerwelt leitete, desto sichtbarer starb die Schöpferkraft dieses Menschen dahin, um endlich mit seinem Tode der Ehre eines abstrakten Gottes Platz zu machen, der zwischen den reichen Bild- und Bauwerken, die den Begräbnisplatz dieses Menschen schmückten, in melancholischem Unsterblichkeitsbehagen dahin wandelte. Von da ab regiert Gott die Welt — Gott, der die Natur zur Verherrlichung seines persönlichen Ruhmes gemacht hat. Aus dem unbegreiflichen Willen Gottes werden von nun an die menschlichen Dinge normiert, nicht mehr nach der Unwillkür und Notwendigkeit der Natur, — und es ist daher sehr unchristlich von unsern modernen christlichen Kunstproduzenten gedacht und gehandelt, wenn sie auf „Klima" und „natürlichen Boden" sich als verwehrende oder begünstigende Bedingungen für die Kunst berufen. — Betrachten wir, was unter Jehovas Fügung aus dem kunstfähigen Menschen geworden ist!

Das Erste, was uns beim Hinblick auf die Entwicklung der modernen Nationen in die Augen leuchtet, ist, daß diese Entwicklung nur höchst bedingt unter dem Einflusse der Natur, ganz unbedingt aber unter der verwirrenden, entstellenden Einwirkung einer fremden Zivilisation stattgefunden hat; daß also

unsre Kultur und Zivilisation nicht von Unten, aus dem Boden der Natur gewachsen, sondern von Oben, aus dem Himmel der Pfaffen und dem Corpus juris Justinians, eingefüllt worden ist.

Mit ihrem Eintritte in die Geschichte ward dem natürlichen Stamme der neueren europäischen Nationen das Reis des Römertumes und Christentumes aufgepfropft, und die Frucht des hieraus entstandenen künstlichen Gewächses, das in allseitig verkrüppelter Ungeheuerlichkeit auf- und auswuchs, genießen wir in unsrer heutigen barbarischen Zivilisation. Von vorn herein in ihrer Selbstentfaltung verhindert, vermögen wir gar nicht zu ermessen, zu welchen Gestaltungen die Ursprünglichkeit und klimatische Eigentümlichkeit jener Nationen sich hätten entwickeln können: wollen wir den Grad künstlerischer Bildung, dessen Erreichung auf dem Wege der Selbstentfaltung ihnen zuzutrauen sein dürfte, auch noch so gering annehmen (was aber durchaus ungerecht und einseitig wäre!), so haben wir uns hier jedoch gar nicht um diese Frage zu bekümmern, sondern bloß einzugestehen, daß eine solche ungestörte Selbstentwicklung durchaus nicht stattgefunden hat. Wer hiergegen einwenden will, daß allerdings unsre Eigentümlichkeit großen Einfluß auf die Gestaltung fremdüberkommener Kulturmomente gehabt habe, der hat vollkommen recht, wenn er z. B. behauptet, das Christentum von Nikäa sei ein andres als das von Berlin; sehr lächerlich würde er sich aber machen, wenn er — was auch schon einigen Gottseligen eingefallen ist — eine natürliche Disposition der Germanen zum Christentume aus dem Inhalte der Eddalieder nachweisen wollte.

Wohl ist im Entwicklungsgange der modernen Nationen ihre klimatische Originalität ebenfalls mit eingeflossen, und zwar aus dem unversiegbaren Strome des Volkes, aus seiner eigentümlichen Anschauungs- und Dichtungsweise; allein immer nur lückenhaft und unvollkommen, bruchstückweise und unselbständig hat der wahre Volksgeist unter den von oben und außen auf ihn drückenden Einflüssen sich kundgeben können. Unsre Bildung ist daher eine ganz widerspruchsvolle und konfuse, nicht Ergebnis der Natur und des Klimas, oder einer Kulturgeschichte, die sich in notwendiger Beziehung zu diesen gebildet hätte, sondern der Erfolg eines gewaltsamen Druckes gegen diese Natur,

die Abstraktion von Natur und Klima, des wahnsinnigen Kampfes zwischen Geist und Körper, Wollen und Können. Der öde Kampfplatz, auf dem diese verrückte Schlacht einhertobte, ist der Boden des Mittelalters: unentschieden, wie ihrer Natur nach sie bleiben mußte, schwankte die Schlacht hin und her, als uns die Türken zu Hilfe kamen, und die letzten Professoren der griechischen Kunst uns in das Abendland herüberjagten. Die Wiedergeburt, nicht also eine Geburt der Künste ging nun vor sich: der letzte Rest griechischer Kunstschönheit ward uns gelehrt. Die Leichensteine auf den Grabstätten der längst verstorbenen griechischen Kunst, jene von Sturm und Wetter zernagten, alles lebendigen farbigen Schmuckes beraubten Stein- und Erzbildungen — erklärten uns diese Gelehrten, so gut sie eben selbst sie noch verstanden. Waren jene Monumente, wie wir sagten, nur die Grabsteine des einst lebendigen hellenischen Kunstmenschen, — die letzte, geisterhaft verblichene Todesabstraktion von seinem einstigen warmfühlenden, schöntätigen Leben, — so lernten wir an ihnen selbst die Kunst eben nur wieder als einen abstrakten Begriff kennen, den wir — wie vorher den unsinnlichen Himmelsgott — von oben herein in das wirkliche Leben eingießen zu müssen glaubten. Aus diesem abstrakten Begriffe ist nun unsre moderne Kunst konstruiert worden, wohlgemerkt aber: unsre bildende Kunst, d. h. die der bildenden Kunst der Griechen, die an und für sich schon nur der Luxus der griechischen Kunst war, aus Bedürfnis des Luxus wiederum nur nachgeahmte, und zwar nicht nachgeahmt nach der Fülle, mit der sie einst aus dem Leben hervorging, lebendig und blühend dastand, — sondern nach der kümmerlichen Entstellung, in der sie sich uns nach den Unwettern der Zeit, und aus ihrem Zusammenhange mit Natur und Umgebung gerissen, bruchstückweise und willkürlich da- und dorthin zerstreut, darbot. Nun bringen wir diese, ihres schützenden und wärmenden Farbenschmuckes beraubten Monumente, nackt und frosterstarrt in den christlich germanischen Sand der Mark Brandenburg geschleppt, stellen sie zwischen die windigen Kiefern von Sanssouci auf, und klappern mit den Zähnen einen gelehrten Seufzer über die Ungunst des Klimas hervor: daß aber unter dieser Ungunst unsre Berliner Kunstgelehrten noch nicht vollständig verrückt geworden sind, das schreiben wir mit Recht der unverdienten Gnade Gottes zu!

Allerdins haben diese Gelehrten nun recht, wenn sie, das Werk ihrer luxuriösen Willkür betrachtend, finden, daß wir in diesem Werke stümperhaft, unselbständig und ohne Notwendigkeit verfahren, daß in unserm Klima die nachgeahmte bildende Kunst der Griechen nur ein Treibhausgewächs, nicht aber eine natürliche Pflanze sein kann. Aus dieser Einsicht kann einem Vernünftigen aber doch nur einleuchten, daß unsre ganze Kunst eben nichts wert ist, weil sie keine aus unserm wirklichen Wesen und in harmonisch ergänzender Zusammenwirkung mit der uns umgebenden klimatischen Natur hervorgegangen ist; keineswegs ist jedoch damit bewiesen, daß in unserm Klima eine unsern wahren menschlichen Bedürfnissen entsprechende Kunst nicht sich entfalten könnte, denn wir sind ja noch gar nicht dazugekommen, ungestört nach unserm gemeinschaftlichen Bedürfnisse uns künstlerisch zu entwickeln!

Der Hinblick auf unsre Kunst lehrt uns also, daß wir durchaus nicht unter der Einwirkung der klimatischen Natur, sondern der von dieser Natur gänzlich abliegenden Geschichte stehen. Daß unsre heutige Geschichte von denselben Menschen gemacht wird, die einst auch das griechische Kunstwerk hervorbrachten, davon haben wir uns nun ganz deutlich zu überzeugen und eben nur zu erforschen, was diese Menschen so grundverschieden gemacht hat, daß jene Werke der Kunst, wir nur Waren luxuriöser Industrie schufen. Dann aber werden wir auch erkennen, wie unser Wesen im Grunde doch wieder ein gemeinschaftliches ist, wie unsre Ausgangspunkte zwar ganz verschieden sind, die Endpunkte aber, wenn auch ebenfalls verändert, doch wieder zusammenfallen müssen. Der Grieche, aus dem Schoße der Natur hervorgehend, gelangte zur Kunst, als er sich von dem unmittelbaren Einflusse der Natur unabhängig gemacht hatte; wir, von der Natur gewaltsam abgelenkt, und aus der Dressur einer himmlischen und juristischen Zivilisation hervorgegangen, werden erst zur Kunst gelangen, wenn wir dieser Zivilisation vollständig den Rücken kehren und mit Bewußtsein uns wieder in die Arme der Natur werfen.

Nicht der Betrachtung der klimatischen Natur, sondern des Menschen, des einzigen Schöpfers der Kunst, haben wir uns daher zuzuwenden, um genau zu erkennen, was diesen heutigen europäischen Menschen kunstunfähig gemacht hat, und als diese

übel wirkende Macht erkennen wir dann mit voller Bestimmtheit unsre, gegen alles Klima ganz gleichgültige Zivilisation. Nicht unsre klimatische Natur hat die übermütig kräftigen Völker des Nordens, die einst die römische Welt zertrümmerten, zu knechtischen, stumpfsinnigen, blödblickenden, schwachnervigen, häßlichen und unsauberen Menschenkrüppeln herabgebracht, — nicht sie hat aus den uns unerkennbaren, frohen tatenlustigen, selbstvertrauenden Heldengeschlechtern unsre hypochondrischen, feigen und kriechenden Staatsbürgerschaften gemacht, — nicht sie hat aus dem gesundheitstrahlenden Germanen unsern skrophulösen, aus Haut und Knochen gewebten Leineweber, aus jenem Siegfried einen Gottlieb, aus Speerschwingern Dütendreher, Hofräte und Herrjesusmänner zustande gebracht, — sondern der Ruhm dieser glorreichen Werkes gehört unsrer pfäffischen Pandektenzivilisation mit all' ihren herrlichen Resultaten, unter denen, neben unsrer Industrie, auch unsre unwürdige, Herz und Geist verkümmernde Kunst ihren Ehrenplatz einnimmt, und welche schnurgerade aus jener, unsrer Natur ganz fremden Zivilisation, nicht aber aus der Notwendigkeit dieser Natur herzuleiten sind.

Nicht jener Zivilisation, sondern der zukünftigen, unsrer klimatischen Natur im richtigen Verhältnisse entsprechenden, wirklichen und wahren Kultur wird demnach aber auch erst das Kunstwerk entblühen, dem jetzt Luft und Atem versagt ist, und auf dessen eigentümliche Beschaffenheit wir gar nicht eher Schlüsse zu ziehen vermögen, als bis wir Menschen, die Schöpfer dieses Kunstwerkes, uns nicht im vernünftigen Einklange mit dieser Natur entwickelt denken können.

Aus dem Kerne unsrer Geschichte haben wir daher für jetzt auf unsre Zukunft zu schließen; aus dem Wesen der Menschen, wie sie sich in der Geschichte nur unter dem allerbedingtesten Einflusse der Natur zu freier Selbstbestimmung herausarbeiten, haben wir zu forschen, wie diese freien, wahrhaftigen Menschen der Zukunft sich in der Kunst zur Natur verhalten werden.

Welcher ist nun der Kern dieser Geschichte?

Gewiß fehlen wir nicht, wenn wir in Kürze ihn so bezeichnen: —

Im Griechentume entwickelt sich der Mensch zur vollen,

bewußten Selbstunterscheidung von der Natur: das künstlerische Monument, in welchem dieser selbstbewußte Mensch sich vergegenständlichte, ist die farblose Marmorstatue, — der in Stein ausgesprochene Begriff der reinen menschlichen Form, welchen die Philosophie wiederum vom Steine ab- und in die reine Abstraktion des menschlichen Wesens auflöste. Diesem einsamen, endlich nur noch im Begriffe existierenden Menschen, in welchem — bei sinnlich unvorhandener Gemeinsamkeit der Gattung — das Wesen der reinen Persönlichkeit als Wesen der Gattung vorgestellt war, goß das populäre Christentum den Lebenshauch leidenschaftlicher Herzenssehnsucht ein. Der Irrtum des Philosophen ward zum Wahnsinn der Masse; der Schauplatz seiner Raserei ist das Mittelalter: auf ihm sehen wir den von der Natur losgelösten Menschen, sein persönliches egoistisches, und als solches ohnmächtiges, Wesen für das Wesen der menschlichen Gattung haltend, mit Gier und Hast durch physische und moralische Selbstverstümmelung seiner Erlösung in Gott nachjagen, unter welchem er das in Wahrheit vollkommene Wesen der menschlichen Gattung und der Natur nach unwillkürlichem Irrtume begriff. Als einzig mögliche wahre, daher auch unbewußt, und endlich bewußt erstrebte Erlösung aus diesem Zustande der Unseligkeit erkennen wir nun das Aufgeben des egoistischen Wesens des Individuums in das gemeinsame Wesen der menschlichen Gattung, die Versinnlichung des abstrakten Begriffes des Menschen in dem wirklichen, wahren und beseligenden Gemeinwesen der Menschen. War somit der Kern der asiatischen, bis zum Abschlusse der griechischen, Geschichte das aus der Natur herauswachsende Wesen des Menschen, so ist der Kern der neueren europäischen Geschichte die Auflösung dieses Begriffes in die Wirklichkeit der Menschen.

Den Menschen nun, die sich als Gattung einig und allvermögend wissen, stellt sich aber auch nicht mehr diese oder jene besondere klimatische Naturbeschaffenheit als bedingte Schranke entgegen: ihnen, als einiger Gattung, setzt nur die ebenfalls einige, gesamte Natur der Erde eine Schranke. Dieser ganzen Erdnatur, wie sie im Zusammenhange mit dem ganzen Weltall von ihnen erkannt worden ist, wenden sich nun die gemeinsamen Menschen der Zukunft zu, nicht aber mehr als zu ihrer Schranke — wie dem getrennten Egoisten seine besondere Naturumgebung

erschien, — sondern als zu der Bedingung ihres Daseins, Lebens und Schaffens.

Erst in diesem großen, beglückenden Zusammenhange werden wir zu wahrer künstlerischer Schöpferkraft gelangen; erst wenn die Künstler vorhanden sind, wird auch die Kunst vorhanden sein. Diese Künstler sind aber die Menschen, nicht Bäume, Wässer oder Himmelsstriche. Diese gemeinsamen künstlerischen Menschen werden im Einklange, zur Ergänzung und zum harmonischen Abschlusse mit der gemeinsamen Natur ihre Kunstwerke schaffen, und zwar gerade nach der Beschaffenheit und Eigentümlichkeit, die das besondere Bedürfnis der besonderen Eigentümlichkeit der Natur gegenüber hervorruft und bedingt, von der Grundlage dieser Besonderheit aber bis zum gemeinsamen Abschlusse mit der gemeinsamen Natur — als zu ihrer höchsten Fülle — vorschreitend.

Ehe jedoch die Menschen nicht wieder aus Bedürfnis Kunstwerke schaffen, sondern wie jetzt aus Luxus und Willkür, werden sie auch nicht wissen, ihre Werke mit der Natur in notwendigen Einklang zu setzen: schaffen sie aber aus Bedürfnis — und das wahre Bedürfnis der Kunst kann nur ein gemeinsames sein —, so wird kein Klima der Erde, das überhaupt den Menschen zuläßt, sie für das Kunstwerk behindern, im Gegenteil, die Sprödigkeit der klimatischen Natur wird ihren reinmenschlichen Kunsteifer nur fördern.

Der Einwurf dagegen, daß selbst zur Erzeugung des Kunstbedürfnisses besonders begünstigende klimatische Einwirkungen — wie jonischer Himmel — notwendig seien, ist in dem Sinne, in dem er heutzutage hervorgebracht wird, borniert oder heuchlerisch, und seinem Inhalte nach unmenschlich. Überall, wo das Klima nicht verwehrt, daß es starke und freie Menschen gibt, wird es auch nicht hindern, daß diese Menschen schön seien und das Bedürfnis der Kunst empfinden. Das Fatum des Klimas ist nur da wirklich anzuerkennen, wo es durch die Unbezwingbarkeit seines Einflusses den Menschen gar nicht aufkommen, sondern nur das menschliche Tier vegetieren läßt: auch diese Tiere werden einst im Fortschritte der wahren Kultur verschwinden, wie ihrer so viele Arten schon jetzt verschwunden, oder durch Austausch des Klimas und Vermischung der Arten zum normalen Menschen herangewachsen sind. Wo aber,

wie gesagt, die Menschen bis zur Überwindung ihrer Abhängigkeit von der klimatischen Natur gelangen, werden sie, in immer ausgedehnterer geschichtlicher Berührung mit allen, zu gleicher Unabhängigkeit gelangten Menschen, notwendig auch bis zur Überwindung jeder Abhängigkeit von denjenigen Bedrückungen fortschreiten, welche als Ergebnisse irrtümlicher Vorstellungen aus den Zeiten jenes Befreiungskampfes von der Natur ihnen verblieben, und als hemmende Autoritätsgewalten das religiöse wie politische Gewissen der Menschheit beherrschten. Das gemeinsame religiöse Bewußtsein jener Menschen der Zukunft muß daher notwendig diesen Ausdruck gewinnen:

> Es gibt keine höhere Kraft als die gemeinschaftliche der Menschen; es gibt nichts Liebenswerteres als die gemeinschaftlichen Menschen.
>
> Nur durch die höchste Liebeskraft gelangen wir aber zur wahren Freiheit, denn es gibt keine wahre Freiheit als die allen Menschen gemeinschaftliche.

Die Mittlerin zwischen Kraft und Freiheit, die Erlöserin, ohne welche die Kraft Rohheit, die Freiheit aber Willkür bleibt, ist somit — die Liebe; nicht jedoch jene geoffenbarte, von oben herein uns verkündete, gelehrte und anbefohlene, — deshalb auch nie wirklich gewordene — wie die christliche, sondern die Liebe, die aus der Kraft der unentstellten, wirklichen menschlichen Natur hervorgeht; die in ihrem Ursprunge nichts andres als die tätigste Lebensäußerung dieser Natur ist, die sich in reiner Freude am sinnlichen Dasein ausspricht, und, von der Geschlechtsliebe ausgehend, durch die Kindes-, Bruder- und Freundesliebe bis zur allgemeinen Menschenliebe fortschreitet.

Diese Liebe ist denn auch die Grundlage aller wahren Kunst, denn nur durch sie entsproßt die natürliche Blüte der Schönheit dem Leben. Auch die Schönheit ist uns jetzt nur ein abstrakter Begriff, und zwar nicht einmal ein vom wirklichen Leben, sondern von der erlernten griechischen Kunst, abgezogener Begriff. Was nur in der Freude und mit dem Verlangen aller Sinne empfunden und gefühlt werden kann, das ist zum Gegenstand der Spekulation in der Ästhetik geworden, und der

Definition des Metaphysikers gegenüber, seufzt unser moderner Kunstgelehrter wiederum nach jonischen Himmelsstrichen, unter denen (seinem Bedünken nach) einzig die Schönheit gedeihen konnte. Wiederum hat er unwillkürlich nur das einzig uns verbliebene, matt verblichene Verbindungsband der griechischen Kunst mit unsrer Zeit, die bildende Kunst, vor Augen, und namentlich auch das natürliche Material, aus dem sie bildete: er vergißt somit wiederum, daß der Bildner jener Statuen zuerst und vor allem künstlerischer Mensch war, und daß er in jenen Werken nur das wirkliche Kunstwerk nachahmte, welches er an und mit seinem eigenen, warmen, lebendigen Leibe ausgeführt hatte. Die Schönheit, welcher der Bildner endlich marmorne Monumente setzte, hatte er zuvor mit höchster Freude der Sinne wirklich empfunden und genossen; dieser Genuß war ihm ein unwillkürliches Bedürfnis gewesen, und dieses Bedürfnis war kein andres als — die Liebe. Wie hoch sich dieses Liebesbedürfnis bei dem besonderen Volke der Hellenen steigern konnte, dies erfahren wir aus dem Gange seiner geschichtlichen Entwicklung: es blieb — weil es eben nur das Bedürfnis eines besonderen Volkes war — im Egoismus haften, und konnte daher seine Kraft endlich nur gewissermaßen mutwillig vergeuden, um nach dieser Vergeudung, durch Gegenliebe nicht erneuert, in philosophischer Abstraktion zu ersterben. Ermessen wir nun dagegen, welcher der unwillkürliche Drang der geschichtlichen Menschen der Gegenwart ist, — erkennen wir, daß sie ihre Erlösung nur durch die Verwirklichung Gottes in der sinnlichen Wahrheit der menschlichen Gattung erreichen können, — daß ihr inbrünstiges Bedürfnis sich nur in der allgemeinen Menschenliebe zu stillen vermag, und daß sie mit unfehlbarer Notwendigkeit zu dieser Befriedigung gelangen müssen, — so haben wir mit voller Sicherheit auch auf ein zukünftiges Lebenselement zu schließen, in welchem die Liebe, ihr Bedürfnis bis in die weitesten Kreise der Allmenschlichkeit ausdehnend, ganz ungeahnte Werke schaffen muß, die, von dem unerhört mannigfaltigsten, aber wirklich empfundenen und lebendigen Schönheitsgefühle gebildet, jene uns verbliebenen Reste griechischer Kunst zum unbeachtenswerten Spielkram für läppische Kinder machen müssen.

Schließen wir demnach also: —

Was der Mensch liebt, das gilt ihm für schön; was kräftige, freie Menschen, die in der Gemeinschaftlichkeit ganz das sind, was sie ihrem Wesen nach sein können, gemeinschaftlich lieben, das ist aber wirklich schön: keinen anderen natürlichen Maßstab gibt es für die wirkliche — nicht eingebildete — Schönheit. In der Freude an dieser Schönheit werden die zukünftigen Menschen Kunstwerke schaffen, wie sie zur Befriedigung ihres unendlich gesteigerten Bedürfnisses sie werden schaffen müssen. Überall, und in jedem Klima, werden diese Werke gerade so beschaffen sein, wie sie dem rein menschlichen Bedürfnisse der klimatischen Natur gegenüber zu entsprechen haben: sie werden deshalb schön und vollkommen sein, weil sich das höchste Bedürfnis des Menschen in ihnen befriedigt. Im schrankenlosen Verkehr der zukünftigen Menschen werden sich aber alle die individuellen Eigentümlichkeiten, wie sie dem menschlichen Bedürfnisse nach der Besonderheit des Klimas entsprungen sind, — sobald sie sich zur Höhe des allgemein Menschlichen, daher allgemein Verständlichen, erhoben haben —, gegenseitig anregend und befruchtend mitteilen, und in diesem Austausche zu gemeinsamen, allmenschlichen Kunstwerken heranblühen, von deren Fülle und Herrlichkeit unser, heute noch so beschränkter, ewig nur am Alten und Toten klebender Kunstverstand sich gar keine Vorstellung zu machen vermag.

Muß nun, um solches Werk der Zukunft zu ermöglichen, die Erde die Menschen wieder in ihren Schoß nehmen und, mit sich selbst, sie neu gebären?

Wahrlich! damit würde sie uns einen argen Streich spielen, — denn gewiß würde dann die Erdnatur nur alle die Bedingungen vernichten, die gerade so, wie sie jetzt vorhanden sind, uns, bei richtigem Verständnis, die Notwendigkeit einer Gestaltung der menschlichen Zukunft zeigen, wie wir sie hier angedeutet haben. Denn nicht eher fassen wir Hoffnung, Mut und zuversichtlichen Glauben an die Zukunft, als bis wir uns überzeugen, daß die Erfüllung unsrer Geisteswünsche nicht von der früheren irrigen Voraussetzung abhängt, die Menschen hätten nötig so zu sein, wie sie unsern willkürlichen, immer nur von der Vergangenheit abstrahierten, Begriffen nach sein sollten, sondern von dem Wissen, daß sie gerade nur so zu sein brauchen, wie sie ihrer Natur nach sein können, und des-

halb sein sollen und — werden. Nicht Engel, sondern eben Menschen!

Das Klima, von dem als grundbedingend für die Kunst hier vernünftiger Weise allein nur die Rede sein kann, ist daher:

Das wirkliche — nicht eingebildete — Wesen der menschlichen Gattung.

Oper und Drama.

Vorwort zur ersten Auflage.

Ein Freund teilte mir mit, daß ich mit dem bisherigen Ausspruche meiner Ansichten über die Kunst bei vielen weniger dadurch Ärgernis erregt hätte, daß ich den Grund der Unfruchtbarkeit unsers jetzigen Kunstschaffens aufzudecken mich bemühte, als dadurch, daß ich die Bedingungen künftiger Fruchtbarkeit desselben zu bezeichnen strebte. Nichts kann unsre Zustände treffender charakterisieren, als diese gemachte Wahrnehmung. Wir fühlen alle, daß wir nicht das Rechte tun, und stellen dies somit auch nicht in Abrede, wenn es uns deutlich gesagt wird; nur wenn uns gezeigt wird, wie wir das Rechte tun könnten, und daß dieses Rechte keinesweges etwas Menschenunmögliches, sondern ein sehr wohl Mögliches, und in Zukunft sogar Notwendiges sei, fühlen wir uns verletzt, weil uns dann, müßten wir jene Möglichkeit einräumen, der entschuldigende Grund für das Beharren in unfruchtbaren Zuständen benommen wäre; denn uns ist wohl so viel Ehrgefühl anerzogen, nicht träge und feig erscheinen zu wollen; wohl aber mangelt es uns an dem natürlichen Stachel der Ehre zu Tätigkeit und Mut. — Auch dies Ärgernis werde ich durch die vorliegende Schrift wieder hervorrufen müssen, und zwar um so mehr, als ich mich bemühe, in ihr nicht nur allgemeinhin — wie es in meinem „Kunstwerke der Zukunft" geschah —, sondern mit genauem Eingehen auf das Besondere die Möglichkeit und Notwendigkeit eines gedeih-

licheren Kunstschaffens im Gebiete der Dichtkunst und Musik nachzuweisen.

Fast muß ich aber fürchten, daß ein andres Ärgernis diesmal überwiegen werde, und zwar das, welches ich in der Darlegung der Unwürdigkeit unsrer modernen Opernzustände gebe. Viele, die es selbst gut mit mir meinen, werden es nicht begreifen können, wie ich es vor mir selbst vermochte, eine berühmte Persönlichkeit unsrer heutigen Opernkomponistenwelt auf das Schonungsloseste anzugreifen, und dies in der Stellung als Opernkomponist, in der ich selbst mich befinde und den Vorwurf des unbezähmtesten Neides leicht auf mich ziehen müßte.

Ich leugne nicht, daß ich lange mit mir gekämpft habe, ehe ich mich zu dem, was ich tat, und wie ich es tat, entschloß. Ich habe alles, was in diesem Angriff enthalten war, jede Wendung des zu Sagenden, jeden Ausdruck, nach der Abfassung ruhig überlesen und genau erwogen, ob ich es so der Öffentlichkeit übergeben sollte, — bis ich mich endlich davon überzeugte, daß ich — bei meiner haarscharf bestimmten Ansicht von der wichtigen Sache, um die es sich handelt — nur feig und unwürdig selbstbesorgt sein würde, wenn ich mich über jene glänzendste Erscheinung der modernen Opernkompositionswelt nicht gerade so ausspräche, als ich es tat. Was ich von ihr sage, darüber ist unter den meisten ehrlichen Künstlern längst kein Zweifel mehr: nicht aber der versteckte Groll, sondern eine offen erklärte und bestimmte motivierte Feindschaft ist fruchtbar; denn sie bringt die nötige Erschütterung hervor, die die Elemente reinigt, das Lautere vom Unlauteren sondert, und sichtet, was zu sichten ist. Nicht aber diese Feindschaft bloß um ihrer selbst willen zu erheben war meine Absicht, sondern ich mußte sie erheben, da ich nach meinen, bisher nur allgemeinhin ausgesprochenen Ansichten jetzt noch die Notwendigkeit fühlte, mich genau und bestimmt im Besonderen kundzugeben, denn es liegt mir daran, nicht nur anzuregen, sondern mich auch vollkommen verständlich zu machen. Um mich verständlich zu machen, mußte ich auf die bezeichnendste Erscheinungen unsrer Kunst mit dem Finger hinweisen; diesen Finger konnte ich aber nicht wieder einziehen und mit der geballten Faust in die Tasche stecken, sobald diejenige Erscheinung sich zeigte, an der sich uns ein notwendig zu lösender Irrtum in der Kunst am ersichtlichsten darstellt, und die, je glänzender sie

sich zeigt, desto mehr das befangene Auge blendet, das vollkommen klar sehen muß, wenn es nicht vollständig erblinden soll. Wäre ich somit in der einzigen Rücksicht für diese eine Persönlichkeit befangen geblieben, so konnte ich die vorliegende Arbeit, zu der ich mich, meiner Überzeugung nach, verpflichtet fühlte, entweder gar nicht unternehmen, oder ich mußte ihre Wirkung absichtlich verstümmeln, denn ich hätte das Ersichtlichste und für das genaue Ersehen Notwendigste mit Bewußtsein verhüllen müssen.

Welches nun auch das Urteil über meine Arbeit sein werde, eines wird ein jeder, auch der Feindgesinnteste, zugestehen müssen, und das ist der Ernst meiner Absicht. Wem ich diesen Ernst durch das Umfassende meiner Darstellung mitzuteilen vermag, der wird mich für jenen Angriff nicht nur entschuldigen, sondern er wird auch begreifen, daß ich ihn weder aus Leichtsinn, noch weniger aber aus Neid unternommen habe; er wird mich auch darin rechtfertigen, daß ich bei der Darstellung des Widerlichen in unseren Kunsterscheinungen den Ernst vorübergehend mit der Heiterkeit der Ironie vertauschte, die uns ja einzig den Anblick des Widerwärtigen erträglich machen kann, während sie auf der andern Seite immer noch am mindesten verletzt.

Selbst von jener künstlerischen Persönlichkeit hatte ich aber nur die Seite anzugreifen, mit der sie unsern öffentlichen Kunstzuständen zugekehrt ist: erst nachdem ich sie mir nur von dieser Seite her vor die Augen stellte, vermochte ich meinem Blicke, wie es hier nötig war, gänzlich die andre Seite zu verbergen, mit der sie Beziehungen zugekehrt steht, in denen auch ich einst mit ihr mich berührte, die von der künstlerischen Öffentlichkeit aber so vollkommen abgewandt liegen, daß sie nicht vor diese zu ziehen sind, — selbst wenn es mich fast dazu drängte, zu gestehen, wie auch ich mich einst irrte, — ein Geständnis, das ich gern und unumwunden leiste, sobald ich mich meines Irrtumes bewußt geworden bin.

Konnte ich mich nur hierbei vor meinem Gewissen rechtfertigen, so hatte ich die Einwürfe der Klugheit um so weniger zu beachten, als ich mir vollkommen darüber klar sein muß, daß ich von da an, wo ich in meinen künstlerischen Arbeiten die Richtung einschlug, die ich mit dem vorliegenden Buche als Schriftsteller vertrete, vor unsern öffentlichen Kunstzuständen in die

Achtung verfiel, in der ich mich heute politisch und künstlerisch zugleich befinde, und aus der ich ganz gewiß nicht als Einzelner erlöst werden kann. —

Aber ein ganz andrer Vorwurf könnte mir noch von denen gemacht werden, die das, was ich angreife, in seiner Nichtigkeit für so ausgemacht halten, daß es sich nicht der Mühe eines so umständlichen Angriffes verlohne. Diese haben durchaus unrecht. Was sie wissen, wissen nur wenige; was diese wenigen aber wissen, das *wollen* wiederum die meisten von ihnen nicht wissen. Das Gefährlichste ist die Halbheit, die überall ausgebreitet ist, jedes Kunstschaffen und jedes Urteil befangen hält. Ich mußte mich aber im besonderen scharf und bestimmt auch nach dieser Seite hin aussprechen, weil es mir eben nicht sowohl an dem Angriffe lag, als an dem Nachweise der künstlerischen Möglichkeiten, die sich deutlich erst darstellen können, wenn wir auf einen Boden treten, von dem die Halbheit gänzlich verjagt ist. Wer aber die künstlerische Erscheinung, die heutzutage den öffentlichen Geschmack beherrscht, für eine *zufällige, zu übersehende*, hält, der ist im Grunde ganz in demselben Irrtume befangen, aus welchem jene Erscheinung in Wahrheit sich herleitet, — und dies eben zu zeigen, war die nächste Absicht meiner vorliegenden Arbeit, deren *weitere* Absicht von denen gar nicht gefaßt werden kann, die sich zuvor nicht über die Natur jenes Irrtumes vollständig aufgeklärt haben.

Hoffnung, so verstanden zu werden, wie ich es wünsche, habe ich nur bei denen, die den Mut haben, jedes Vorurteil zu brechen. Möge sie mir bei vielen erfüllt werden!

Zürich, im Januar 1851.

Einleitung.

Keine Erscheinung kann ihrem Wesen nach eher vollständig begriffen werden, als sie bis selbst zur vollsten Tatsache geworden ist; ein Irrtum wird nicht eher gelöst, als bis alle Möglichkeiten seines Bestehens erschöpft, alle Wege, innerhalb dieses Bestehens zur Befriedigung des notwendigen Bedürfnisses zu gelangen, versucht und ausgemessen worden sind.

Als ein unnatürliches und nichtiges konnte uns das Wesen der Oper erst klar werden, als die Unnatur und Nichtigkeit in ihr zur offenbarsten und widerwärtigsten Erscheinung kam; der Irrtum, welcher der Entwicklung dieser musikalischen Kunstform zugrunde liegt, konnte uns erst einleuchten, als die edelsten Genies mit Aufwand ihrer ganzen künstlerischen Lebenskraft alle Gänge seines Labyrinthes durchforscht, nirgend aber den Ausweg, überall nur den Rückweg zum Ausgangspunkte des Irrtumes fanden, — bis dieses Labyrinth endlich zum bergenden Narrenhause für allen Wahnsinn der Welt wurde.

Die Wirksamkeit der modernen Oper, in ihrer Stellung zur Öffentlichkeit, ist ehrliebenden Künstlern bereits seit lange ein Gegenstand des tiefsten und heftigsten Widerwillens geworden; sie klagten aber nur die Verderbtheit des Geschmacks und die Frivolität derjenigen Künstler, die sie ausbeuteten, an, ohne darauf zu verfallen, daß jene Verderbtheit eine ganz natürliche, und diese Frivolität demnach eine ganz notwendige Erscheinung war. Wenn die Kritik das wäre, was sie sich meistens einbildet zu sein, so müßte sie längst das Rätsel des Irrtumes gelöst und den Widerwillen des ehrlichen Künstlers gründlich gerechtfertigt haben. Statt dessen hat auch sie nur den Instinkt dieses Widerwillens empfunden, an die Lösung des Rätsels aber ebenso befangen nur herangetappt, als der Künstler selbst innerhalb des Irrtumes nach Ausweggängen sich bewegte.

Das große Übel für die Kritik liegt hierbei in ihrem Wesen selbst. Der Kritiker fühlt in sich nicht die drängende Notwendigkeit, die den Künstler selbst zu der begeisterten Hartnäckigkeit treibt, in der er endlich ausruft: so ist es und nicht anders! Der Kritiker, will er hierin dem Künstler nachahmen, kann nur in den widerlichen Fehler der Anmaßung verfallen, d. h. des zuversichtlich gegebenen Ausspruches irgend einer Ansicht von der Sache, in der er nicht mit künstlerischem Instinkte empfindet, sondern über die er mit bloß ästhetischer Willkür Meinungen äußert, an deren Geltendmachung ihm vom Standpunkte der abstrakten Wissenschaft aus liegt. Erkennt nun der Kritiker seine richtige Stellung zur künstlerischen Erscheinungswelt, so fühlt er sich zu jener Scheu und Vorsicht angehalten, in der er immer nur Erscheinungen zusammenstellt und das Zusammengestellte wieder neuer Forschung übergibt, nie aber das entscheidende

Wort mit enthusiastischer Bestimmtheit auszusprechen wagt. Die Kritik lebt somit vom „allmählichen" Fortschritte, d. h. der ewigen Unterhaltung des Irrtumes; sie fühlt, wird der Irrtum gründlich gebrochen, so tritt dann die wahre, nackte Wirklichkeit ein, die Wirklichkeit, an der man sich nur noch erfreuen, über die man aber unmöglich mehr kritisieren kann, — gerade wie der Liebende in der Erregtheit der Liebesempfindung ganz gewiß nicht dazu kommt, über das Wesen und den Gegenstand seiner Liebe nachzudenken. An diesem vollen Erfülltsein von dem Wesen der Kunst muß es der Kritik, so lange sie besteht und bestehen kann, ewig gebrechen; sie kann nie ganz bei ihrem Gegenstande sein, mit einer vollen Hälfte muß sie sich immer abwenden, und zwar mit der Hälfte, die ihr eigenes Wesen ist. Die Kritik lebt vom „Doch" und „Aber". Versenkte sie sich ganz auf den Grund der Erscheinungen, so müßte sie mit Bestimmtheit nur dies Eine aussprechen können, eben den erkannten Grund, — vorausgesetzt, daß der Kritiker überhaupt die nötige Fähigkeit, d. h. Liebe zu dem Gegenstande, habe: dies Eine ist aber gemeinhin der Art, daß, mit Bestimmtheit ausgesprochen, es alle weitere Kritik geradezu unmöglich machen müßte. So hält sie sich vorsichtig, um ihres Lebens willen, immer nur an die Oberfläche der Erscheinung, ermißt ihre Wirkung, wird bedenklich, und — siehe da! — das feige, unmännliche „Jedoch" ist da, die Möglichkeit unendlicher Unbestimmtheit und Kritik ist von Neuem gewonnen!

Und doch haben wir jetzt alle Hand an die Kritik zu legen; denn durch sie allein kann der, durch die Erscheinungen enthüllte, Irrtum einer Kunstrichtung uns zum Bewußtsein kommen; nur aber durch das Wissen von einem Irrtume werden wir seiner ledig. Hatten die Künstler unbewußt diesen Irrtum genährt und endlich bis zur Höhe seiner ferneren Unmöglichkeit gesteigert, so müssen sie, um ihn vollkommen zu überwinden, eine letzte männliche Anstrengung machen, selbst Kritik zu üben; so vernichten sie den Irrtum und heben die Kritik zugleich auf, um von da ab wieder, und zwar erst wirklich, Künstler zu werden, die sorgenlos dem Drange ihrer Begeisterung sich überlassen können, unbekümmert um alle ästhetische Definition ihres Vorhabens. Der Augenblick, der diese Anstrengung gebieterisch fordert, ist aber jetzt erschienen: wir müssen tun, was wir nicht lassen

dürfen, wenn wir nicht in verächtlichem Blödsinn zugrunde gehen wollen. —

Welcher ist nun der von uns allen geahnte, noch nicht aber gewußte Irrtum? —

Ich habe die Arbeit eines tüchtigen und erfahrenen Kunstkritikers vor mir, einen längeren Artikel in der Brockhausschen „Gegenwart": „Die moderne Oper". Der Verfasser stellt alle bezeichnenden Erscheinungen der modernen Oper auf kenntnisvolle Weise zusammen und lehrt an ihnen recht deutlich die ganze Geschichte des Irrtumes und seiner Enthüllung; er bezeichnet diesen Irrtum fast mit dem Finger, enthüllt ihn fast vor unsren Augen, und fühlt sich wieder so unvermögend, seinen Grund mit Bestimmtheit auszusprechen, daß er dagegen es vorziehen muß, auf dem Punkte des notwendigen Ausspruches angekommen, sich in die allerirrigsten Darstellungen der Erscheinung selbst zu verlieren, um so gewissermaßen den Spiegel wieder zu trüben, der bis dahin uns immer heller entgegenleuchtete. Er weiß, daß die Oper keinen geschichtlichen (soll heißen: natürlichen) Ursprung hat, daß sie nicht aus dem Volke, sondern aus künstlerischer Willkür entstanden ist; er errät den verderblichen Charakter dieser Willkür ganz richtig, wenn er es als einen argen Mißgriff der meisten jetzt lebenden deutschen und französischen Opernkomponisten bezeichnet, „daß sie auf dem Wege der musikalischen Charakteristik Effekte anstreben, die man allein durch das verstandesscharfe Wort der dramatischen Dichtung erreichen kann"; er kommt auf das wohlbegründete Bedenken hin, ob die Oper nicht wohl an sich ein ganz widerspruchvolles und unnatürliches Kunstgenre sei; er stellt in den Werken Meyerbeers — allerdings hier fast schon ohne Bewußtsein — diese Unnatur als bis auf die unsittlichste Spitze getrieben dar, — und, statt nun das Notwendige, von jedem fast schon Gewußte, rund und kurz auszusprechen, sucht er plötzlich der Kritik ein ewiges Leben zu bewahren, indem er sein Bedauern darüber ausspricht, daß Mendelssohns früher Tod die Lösung des Rätsels verhindert, d. h. hinausgeschoben hätte! — Was spricht der Kritiker mit diesem Bedauern aus? Doch nur die Annahme, daß Mendelssohn, bei seiner feinen Intelligenz und seiner außerordentlichen musikalischen Befähigung, entweder imstande hätte sein müssen, eine Oper zu schreiben, in welcher

die herausgestellten Widersprüche dieser Kunstform glänzend widerlegt und ausgesöhnt worden, oder aber dadurch, daß er trotz jener Intelligenz und Befähigung dies nicht vermögend gewesen wäre, diese Widersprüche endgültig bezeugt, das Genre somit als unnatürlich und nichtig dargestellt hätte? — Diese Darlegung glaubte der Kritik also nur von dem Wollen einer besonders befähigten — musikalischen — Persönlichkeit abhängig machen zu können? War Mozart ein geringerer Musiker? Ist es möglich, Vollendeteres zu finden, als jedes Stück seines „Don Juan"? Was aber hätte Mendelssohn im glücklichsten Falle andres vermocht, als Nummer für Nummer Stücke zu liefern, die jenen Mozartschen an Vollendung gleichkämen? Oder will der Kritiker etwas andres, will er mehr, als Mozart leistete? — In der Tat, das will er: er will den großen, einheitvollen Bau des ganzen Dramas, er will — genau genommen — das Drama in seiner höchsten Fülle und Potenz. An wen stellt aber er diese Forderung? An den Musiker! — Den ganzen Gewinn seines einsichtsvollen Überblickes der Erscheinungen der Oper, den festen Knoten, zu dem er alle Fäden der Erkenntnis in seiner geschickten Hand zusammengefaßt hat, — läßt er schließlich fahren, und wirft alles in das alte Chaos wieder zurück! Er will sich ein Haus bauen lassen, und wendet sich an den Skulptor oder Tapezierer; der Architekt, der auch den Skulptor und Tapezierer, und sonst alle bei Herrichtung des Hauses nötigen Helfer mit in sich begreift, weil er ihrer gemeinsamen Tätigkeit Zweck und Anordnung gibt, der fällt ihm nicht ein! — Er hatte das Rätsel selbst gelöst, aber nicht Tageshelle hatte ihm die Lösung gegeben, sondern nur die Wirkung eines Blitzes in finsterer Nacht, nach dessen Verschwinden ihm plötzlich die Pfade nur noch unerkennbarer als vorher geworden sind. So tappt er nun endlich in vollster Finsternis umher, und da, wo sich der Irrtum in nacktester Widerwärtigkeit und prostituiertester Blöße für den Handgriff erkenntlich hinstellt, wie in der Meyerbeerschen Oper, da glaubt der vollständig Geblendete plötzlich den hellen Ausweg zu erkennen: er stolpert und strauchelt jeden Augenblick über Stock und Stein, bei jedem Tasten fühlt er sich ekelhaft berührt, sein Atem versagt ihm bei stickend unnatürlicher Luft, die er einsaugen muß, — und doch glaubt er sich auf dem richtigen, ge-

funden Wege zum Heile, weshalb er sich auch alle Mühe gibt, sich über alles das zu belügen, was ihm auf diesem Wege eben hinderlich und von bösem Anzeichen ist. — Und doch wandelt er, aber eben nur unbewußt, auf dem Wege des Heiles; dieser ist in Wirklichkeit der Weg aus dem Irrtume, ja, er ist schon mehr, er ist das Ende dieses Weges, denn er ist die in der höchsten Spitze des Irrtumes ausgesprochene Vernichtung dieses Irrtumes, und diese Vernichtung heißt hier: der offenkundige Tod der Oper, — der Tod, den Mendelssohns guter Engel besiegelte, als er seinem Schützlinge zur rechten Zeit die Augen zudrückte! —

Daß die Lösung des Rätsels vor uns liegt, daß sie in den Erscheinungen klar und deutlich ausgesprochen ist, Kritiker wie Künstler sich aber von ihrer Erkenntnis willkürlich noch abwenden können, das ist das wahrhaft Beklagenswerte an unsrer Kunstepoche. Seien wir noch so redlich bemüht, uns nur mit dem wahren Inhalte der Kunst zu befassen, ziehen wir noch so ehrlich entrüstet gegen die Lüge zu Felde, dennoch täuschen wir uns über jenen Inhalt und kämpfen wir nur mit der Unkraft dieser Täuschung wieder gegen jene Lüge, sobald wir über das Wesen der wirkungsreichsten Kunstform, in der die Musik sich der Öffentlichkeit mitteilt, geflissentlich in demselben Irrtume beharren, dem unwillkürlich diese Kunstform entsprungen und dem jetzt allein ihre offenkundige Zersplitterung, die Darlegung ihrer Nichtigkeit, zuzuschreiben ist. Es scheint mir fast, als gehöre für euch ein großer Mut und ein besonders kühner Entschluß dazu, jenen Irrtum einzugestehen und offen aussprechen zu sollen; es ist mir, als fühlet ihr das Schwinden aller Notwendigkeit eures jetzigen musikalischen Kunstproduzierens, sobald ihr den, in Wahrheit notwendigen, Ausspruch getan hättet, zu dem ihr euch deshalb nur mit dem höchsten Selbstopfer anlassen könntet. Wiederum will es mich aber bedünken, als erfordere es weder der Kraft noch der Mühe, am allerwenigsten des Mutes und der Kühnheit, sobald es sich um nichts weiter handelt, als das Offenkundige, längst Gefühlte, jetzt aber ganz unleugbar Gewordene einfach und ohne allen Aufwand von Staunen und Betroffenheit anzuerkennen. Fast scheue ich mich, die kurze Formel der Aufdeckung des Irrtumes mit erhobener Stimme auszusprechen, weil ich mich schämen möchte, etwas so

Klares, Einfaches, und in sich selbst Gewisses, daß meinem Bedünken nach alle Welt es längst und bestimmt gewußt haben muß, mit der Bedeutung einer wichtigen Neuigkeit kundzutun. Wenn ich diese Formel nun dennoch mit stärkerer Betonung ausspreche, wenn ich also erkläre, der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin,

> **daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war,**

so geschieht dies keineswegs in dem eitlen Wahne, etwas Neues gefunden zu haben, sondern in der Absicht, den in dieser Formel aufgedeckten Irrtum handgreiflich deutlich hinzustellen, um so gegen die unselige Halbheit zu Felde zu ziehen, die sich jetzt in Kunst und Kritik bei uns ausgebreitet hat. Beleuchten wir mit der Zünde der in der Aufdeckung dieses Irrtumes enthaltenen Wahrheit die Erscheinungen unsrer Opernkunst und -kritik, so müssen wir mit Staunen ersehen, in welchem Labyrinthe des Wahnes wir beim Schaffen und Beurteilen bisher uns bewegten; es muß uns erklärlich werden, warum nicht nur im Schaffen jedes begeisterte Streben an den Klippen der Unmöglichkeit scheitern mußte, sondern auch beim Beurteilen die gescheitesten Köpfe selbst in das Faseln und Irrereden gerieten.

Sollte es zuvörderst nötig sein, das Richtige in jener kundgegebenen Aufdeckung des Irrtumes im Kunstgenre der Oper nachzuweisen? Sollte es bezweifelt werden können, daß in der Oper wirklich die Musik als Zweck, das Drama aber nur als Mittel verwandt worden sei? Gewiß nicht. Der kürzeste Überblick der geschichtlichen Entwicklung der Oper belehrt uns hierüber ganz untrüglich; jeder, der sich um Darstellung dieser Entwicklung bemühte, deckte — durch seine bloße Geschichtsarbeit — unwillkürlich die Wahrheit auf. Nicht aus den mittelalterlichen Volksschauspielen, in welchen wir die Spuren eines natürlichen Zusammenwirkens der Tonkunst mit der Dramatik finden, ging die Oper hervor; sondern an den üppigen Höfen Italiens — merkwürdigerweise des einzigen großen europäischen Kulturlandes, in welchem sich das Drama nie zu irgend welcher Bedeutung entwickelte — fiel es vornehmen Leuten, die an Palestrinas Kirchenmusik keinen Geschmack mehr fanden, ein, sich von Sängern, die bei Festen sie unterhalten sollten, Arien,

d. h. ihrer Wahrheit und Naivetät entkleidete Volksweisen, vorsingen zu lassen, denen man willkürliche, und aus Not zu einem Anscheine von dramatischem Zusammenhang verbundene, Verstexte unterlegte. Diese dramatische Kantate, deren Inhalt auf alles, nur nicht auf das Drama, abzielte, ist die Mutter, unsrer Oper, ja sie ist die Oper selbst. Je weiter sie sich von diesem Entstehungspunkte aus entwickelte, je folgerechter sich die, als nur noch rein musikalisch übriggebliebene, Form der Arie zur Unterlage für die Kehlfertigkeit der Sänger fortbildete, desto klarer stellte sich für den Dichter, der zur Hülfe bei diesen musikalischen Divertissements herbeigezogen wurde, die Aufgabe heraus, eine Dichtungsform herzurichten, die gerade zu weiter gar nichts dienen sollte, als dem Bedürfnisse des Sängers und der musikalischen Arienform den nötigen Wortversbedarf zu liefern. Metastasios großer Ruhm bestand darin, daß er dem Musiker nie die mindeste Verlegenheit bereitete, vom dramatischen Standpunkte aus ihm nie eine ungewohnte Forderung stellte, und somit der allerergebenste und verwendbarste Diener dieses Musikers war. Hat sich dieses Verhältnis des Dichters zum Musiker bis auf den heutigen Tag um ein Haar geändert? Wohl darin, was nach rein musikalischem Dafürhalten heute für dramatisch gilt und allerdings von der altitalienischen Oper sich unterscheidet, keineswegs aber darin, was das Charakteristische der Stellung selbst betrifft. Als dieses gilt heute wie vor 150 Jahren, daß der Dichter seine Inspirationen vom Musiker erhalte, daß er den Launen der Musik lausche, der Neigung des Musikers sich füge, den Stoff nach dessen Geschmacke wähle, seine Charaktere nach der, für die rein musikalische Kombination erforderlichen, Stimmgattung der Sänger modele, dramatische Unterlagen für gewisse Tonstückformen, in denen der Musiker sich ergehen und ausbreiten will, herbeischaffe, — kurz, daß er in seiner Unterordnung unter den Musiker das Drama nur aus speziell musikalischen Intentionen des Komponisten heraus konstruiere, — oder, wenn er dies alles nicht wolle oder könne, sich gefallen lasse, für einen unbrauchbaren Operntextdichter angesehen zu werden. — Ist dies wahr oder nicht? Ich zweifle, daß gegen diese Darstellung das Mindeste eingewendet werden könnte.

Die Absicht der Oper lag also von je, und so auch heute,

in der Musik. Bloß um der Wirksamkeit der Musik Anhalt zu irgendwie gerechtfertigter Ausbreitung zu verschaffen, wird die Absicht des Dramas herbeigezogen, — natürlich aber nicht um die Absicht der Musik zu verdrängen, sondern vielmehr ihr nur als Mittel zu dienen. Ohne Anstand wird dies auch von allen Seiten anerkannt; niemand versucht es auch nur, die bezeichnete Stellung des Dramas zur Musik, des Dichters zum Tonkünstler, zu leugnen: nur im Hinblick auf die ungemeine Verbreitung und Wirkungsfähigkeit der Oper hat man geglaubt, mit einer monströsen Erscheinung sich befreunden zu müssen, ja ihr die Möglichkeit zuzusprechen, in ihrer unnatürlichen Wirksamkeit etwas Neues, ganz Unerhörtes, noch nie zuvor Geahntes zu leisten, nämlich auf der Basis der absoluten Musik das wirkliche Drama zustande zu bringen.

Wenn ich nun als Zweck dieses Buches mir den zu führenden Beweis dafür gesetzt habe, daß allerdings aus dem Zusammenwirken gerade unserer Musik mit der dramatischen Dichtkunst dem Drama eine noch nie zuvor geahnte Bedeutung zuteil werden könne und müsse, so habe ich, zur Erreichung dieses Zweckes, zunächst mit der genauen Darlegung des unglaublichen Irrtumes zu beginnen, in dem diejenigen befangen sind, welche jene höhere Gestaltung des Dramas durch das Wesen unsrer modernen Oper, also aus der naturwidrigen Stellung der Dichtkunst zur Musik, erwarten zu dürfen glauben.

Wenden wir unsre Betrachtung zuvörderst daher ausschließlich dem Wesen dieser Oper zu!

Erster Teil.

Die Oper und das Wesen der Musik.

I.

Jedes Ding lebt und besteht durch die innere Notwendigkeit seines Wesens, durch das Bedürfnis seiner Natur. Es lag in der Natur der Tonkunst, sich zu einer Fähigkeit des mannigfaltigsten und bestimmtesten Ausdruckes zu entwickeln, zu der sie, wiewohl das Bedürfnis dazu in ihr lag, nie gelangt sein

würde, wenn sie nicht in eine Stellung zur Dichtkunst gedrängt worden wäre, in der sie Anforderungen an ihr äußerstes Vermögen entsprechen zu wollen sich genötigt sah, selbst wenn diese Anforderungen auf das ihr Unmögliche sich richten mußten.

Nur in seiner Form kann sich ein Wesen aussprechen: ihre Formen verdankte die Tonkunst dem Tanze und dem Liede. Dem bloßen Sprachdichter, der sich zur Erhöhung des ihm zu Gebote stehenden Ausdruckes für das Drama der Musik bedienen wollte, erschien diese nur in jener beschränkten Tanz- und Liedform, in welcher sie ihm unmöglich die Fülle des Ausdruckes zeigen konnte, deren sie in Wahrheit doch fähig war. Wäre die Tonkunst ein- für allemal zu dem Sprachdichter in einer Stellung verblieben, wie dieser in der Oper sie jetzt zu ihr einnimmt, so würde sie von diesem nur nach ihrem beschränktesten Vermögen verwendet worden und nie zu der Fähigkeit gelangt sein, ein so überaus mächtiges Ausdrucksorgan zu werden, als sie es heute ist. Es mußte die Musik somit vorbehalten sein, sich selbst Möglichkeiten zuzutrauen, die in Wahrheit für sie Unmöglichkeiten bleiben sollten; sie mußte sich in den Irrtum stürzen, als reines Ausdrucksorgan für sich auch das Auszudrückende deutlich bestimmen zu wollen; sie mußte sich in das hochmütige Unternehmen wagen, da Anordnungen zu treffen und Absichten aussprechen zu wollen, wo sie in Wahrheit einer, aus ihrem Wesen gar nicht zu fassenden Absicht sich unterzuordnen, in dieser Unterordnung aber auch an der Verwirklichung dieser Absicht einen einzig ermöglichenden Anteil haben kann. —

Nach zwei Seiten hin hat sich nun das Wesen der Musik in dem von ihm aus bestimmten Kunstgenre der Oper entwickelt: nach einer ernsten — durch alle die Tondichter, welche die Last der Verantwortung auf sich fühlten, die der Musik zugeteilt war, als sie die Absicht des Dramas für sich allein übernahm, — nach einer frivolen — durch alle die Musiker, die, wie von dem Instinkt der Unmöglichkeit der Lösung einer unnatürlichen Aufgabe getrieben, dieser den Rücken wandten, und, nur auf den Genuß des Vorteiles bedacht, den die Oper einer ungemein ausgedehnten Öffentlichkeit gegenüber gewonnen hatte, einem ungemischt musikalischen Experimentieren sich hingaben. Es ist notwendig, daß wir die erste, die ernste, Seite zuvörderst näher in das Auge fassen.

Die musikalische Grundlage der Oper war — wie wir wissen — nichts anderes, als die Arie, die Arie aber wiederum nur das vom Kunstsänger der vornehmen Welt vorgeführte Volkslied, dessen Wortgedicht ausgelassen und durch das Produkt des dazu bestellten Kunstdichters ersetzt wurde. Die Ausbildung der Volksweise zur Opernarie war zunächst das Werk jenes Kunstsängers, dem es an sich nicht mehr an dem Vortrage der Weise sondern an der Darlegung seiner Kunstfertigkeit gelegen war: er bestimmte die ihm notwendigen Ruhepunkte, den Wechsel des bewegteren oder gemäßigteren Gesangsausdrucks, die Stellen, an denen er, frei von allem rhythmischen und melodischen Zwange, seine Geschicklichkeit nach vollstem Belieben allein zu Gehör bringen konnte. Der Komponist legte nur dem Sänger, der Dichter wieder dem Komponisten das Material zu dessen Virtuosität zurecht.

Das natürliche Verhältnis zwischen den künstlerischen Faktoren des Dramas war hierbei im Grunde noch nicht aufgehoben, es war nur entstellt, indem der Darsteller, die notwendigste Bedingung für die Möglichkeit des Dramas, nur der Vertreter einer einzigen besonderen Geschicklichkeit (der absoluten Gesangsfertigkeit), nicht aber aller gemeinsamen Fähigkeiten des künstlerischen Menschen war. Diese eine Entstellung des Charakters des Darstellers war es auch nur, welche die eigentliche Verdrehung im natürlichen Verhältnisse jener Faktoren hervorrief, nämlich die absolute Voranstellung des Musikers vor dem Dichter. Wäre jener Sänger ein wirklicher, ganzer und voller dramatischer Darsteller gewesen, so hätte der Komponist notwendig in seine richtige Stellung zum Dichter kommen müssen, indem dieser es war, welcher bestimmt und für alles Übrige maßgebend die dramatische Absicht ausgesprochen und ihre Verwirklichung angeordnet hätte. Der jenem Sänger zunächst stehende Dichter war aber der Komponist, — der Komponist, der eben nur dem Sänger half, seine Absicht zu erreichen, diese Absicht, die von aller dramatischen, ja nur dichterischen Beziehung überhaupt losgelöst, durchaus nichts anderes war, als seine spezifische Gesangskunstfertigkeit glänzen zu lassen.

Dieses ursprüngliche Verhältnis der künstlerischen Faktoren der Oper zueinander haben wir uns fest einzuprägen, um im Verfolge genau zu erkennen, wie dieses entstellte Verhältnis

durch alle Bemühungen, es zu berichtigen, nur immer noch mehr verwirrt werden konnte. —

Der dramatischen Kantate wurde, durch das luxuriöse Verlangen der vornehmen Herren nach Abwechslung im Vergnügen, das Ballett hinzugefügt. Der Tanz und die Tanzweise, ganz so willkürlich dem Volkstanze und der Volkstanzweise entnommen und nachgebildet, wie die Opernarie es dem Volksliede war, trat mit der spröden Unvermischungsfähigkeit alles Unnatürlichen zu der Wirksamkeit des Sängers hinzu, und dem Dichter entstand, bei solcher Häufung des innerlich gänzlich Zusammenhangslosen, natürlich die Aufgabe, die Kundgebungen der vor ihm ausgelegten Kunstfertigkeiten zu einem irgendwie gefügten Zusammenhange zu verbinden. Ein immer mehr als notwendig sich herausstellender dramatischer Zusammenhang verband nun unter des Dichters Hilfe das, was an sich eigentlich nach gar keinem Zusammenhange verlangte, so daß die Absicht des Dramas — von äußerlicher Not gedrungen — nur angegeben, keineswegs aber aufgenommen wurde. Gesangs- und Tanzweise standen in vollster, kältester Einsamkeit nebeneinander zur Schaustellung der Geschicklichkeit des Sängers oder des Tänzers; nur in dem, was sie zur Not verbinden sollte in dem musikalisch rezitierten Dialoge, übte der Dichter seine untergeordnete Wirksamkeit aus, machte das Drama sich irgendwie bemerklich.

Auch das Rezitativ ist keineswegs aus einem wirklichen Drange zum Drama in der Oper, etwa als eine neue Erfindung, hervorgegangen: lange bevor man diese redende Gesangsweise in die Oper einführte, hat sich die christliche Kirche zur gottesdienstlichen Rezitation biblischer Stellen ihrer bedient. Der in diesen Rezitationen nach ritualischer Vorschrift bald stehend gewordene, banale, nur noch scheinbar, nicht aber wirklich mehr sprechende, mehr gleichgültig melodische, als ausdrucksvoll redende Tonfall ging zunächst, mit wiederum nur musikalischer Willkür gemodelt und variiert, in die Oper über, so daß mit Arie, Tanzweise und Rezitativ der ganze Apparat des musikalischen Dramas — und zwar bis auf die neueste Oper dem Wesen nach unverändert — festgestellt war. Die dramatischen Pläne, die diesem Apparate untergelegt wurden, gewannen ebenfalls bald stereotypen Bestand; meistens der gänzlich mißverstandenen

griechischen Mythologie und Heroenwelt entnommen, bildeten sie ein theatralisches Gerüst, dem alle Fähigkeit, Wärme und Teilnahme zu erwecken, vollständig abging, das dagegen die Eigenschaft besaß, sich zur Benutzung von jedem Komponisten nach Belieben herzugeben, wie denn auch die meisten dieser Texte von den verschiedensten Musikern wiederholt komponiert worden sind. —

Die so berühmt gewordene Revolution Glucks, die vielen Unkenntnisvollen als eine gänzliche Verdrehung der bis dahin üblichen Ansicht von dem Wesen der Oper zu Gehör gekommen ist, bestand nun in Wahrheit nur darin, daß der musikalische Komponist sich gegen die Willkür des Sängers empörte. Der Komponist, der nächst dem Sänger die Beachtung des Publikums besonders auf sich gezogen hatte, da er es war, der diesem immer neuen Stoff für seine Geschicklichkeit herbeischaffte, fühlte sich ganz in dem Grade von der Wirksamkeit dieses Sängers beeinträchtigt, als es ihm daran gelegen war, jenen Stoff nach eigener erfinderischer Phantasie zu gestalten, so daß auch sein Werk, und vielleicht endlich nur sein Werk dem Zuhörer sich vorstelle. Es standen dem Komponisten zur Erreichung seines ehrgeizigen Zieles zwei Wege offen: entweder den rein sinnlichen Inhalt der Arie, mit Benutzung aller zu Gebote stehenden und noch zu erfindenden musikalischen Hilfsmittel, bis zur höchsten, üppigsten Fülle zu entfalten, oder — und dies ist der ernstere Weg, den wir für jetzt zu verfolgen haben — die Willkür im Vortrage dieser Arie dadurch zu beschränken, daß der Komponist der vorzutragenden Weise einen dem unterliegenden Worttexte entsprechenden Ausdruck zu geben suchte. Wenn diese Texte ihrer Natur nach als gefühlvolle Reden handelnder Personen gelten mußten, so war es von jeher gefühlvollen Sängern und Komponisten ganz von selbst auch schon beigekommen, ihre Virtuosität mit dem Gepräge der nötigen Wärme auszustatten, und Gluck war gewiß nicht der Erste, der gefühlvolle Arien schrieb, noch seine Sänger die Ersten, die solche mit Ausdruck vortrugen. Daß er aber die schickliche Notwendigkeit eines der Textunterlage entsprechenden Ausdrucks in Arie und Rezitativ mit Bewußtsein und grundsätzlich aussprach, das macht ihn zu dem Ausgangspunkt für eine allerdings vollständige Veränderung in der bisherigen Stellung der künstlerischen Faktoren der

Oper zueinander. Von jetzt an geht die Herrschaft in der Anordnung der Oper mit Bestimmtheit auf den Komponisten über: der Sänger wird zum Organ der Absicht des Komponisten, und diese Absicht ist mit Bewußtsein dahin ausgesprochen, daß dem dramatischen Inhalte der Textunterlage durch einen wahren Ausdruck desselben entsprochen werden solle. Der unschicklichen und gefühllosen Gefallsucht des virtuosen Sängers war also im Grunde einzig entgegengetreten worden, im übrigen aber blieb es in bezug auf den ganzen unnatürlichen Organismus der Oper durchaus beim Alten. Arie, Rezitativ und Tanzstück stehen, für sich gänzlich abgeschlossen, ebenso unvermittelt nebeneinander in der Gluckschen Oper da, als es vor ihr, und bis heute fast immer noch der Fall ist.

In der Stellung des Dichters zum Komponisten war nicht das Mindeste geändert; eher war die Stellung des Komponisten gegen ihn noch diktatorischer geworden, da er, bei ausgesprochenem Bewußtsein von seiner — dem virtuosen Sänger gegenüber — höheren Aufgabe, mit vorbedachterem Eifer die Anordnungen im Gefüge der Oper traf. Dem Dichter fiel es gar nicht ein, in diese Anordnungen sich irgendwie einzumischen: es konnte die Musik, der nun einmal die Oper ihre Entstehung verdankte, gar nicht anders fassen als in jenen engen, ganz bestimmten Formen, die er — als selbst den Musiker wiederum gänzlich bindend — vorfand. Es wäre ihm undenklich erschienen, durch Anforderungen der dramatischen Notwendigkeit an sie, auf diese Formen in dem Grade zu wirken, daß sie ihrem Wesen nach aufgehört hätten, Schranken für die freie Entwicklung der dramatischen Wahrheit zu sein, da er eben nur in diesen — dem Musiker selbst unantastbaren — Formen das Wesen der Musik begriff. Er mußte daher, gab er sich nun einmal zur Dichtung eines Operntextes her, peinlicher als der Musiker selbst auf die Beobachtung jener Formen bedacht sein, und höchstens diesem Musiker es überlassen, auf dem ihm heimischen Felde Erweiterungen und Entwicklungen auszuführen, zu denen er sich nur behilflich erzeigen, nie aber anfordernd sich stellen konnte. Somit wurde vom Dichter selbst, der dem Komponisten mit einer gewissen heiligen Scheu zusah, diesem die Diktatur in der Oper eher noch vollständiger zugeführt, als bestritten, da er wahrnahm, welch' ernsten Eifer der Musiker an seine Aufgabe setzte.

Erst Glucks Nachfolger waren aber darauf bedacht, aus dieser ihrer Stellung für wirkliche Erweiterung der vorgefundenen Formen Vorteil zu ziehen. Diese Nachfolger, unter denen wir die Komponisten italienischer und französischer Herkunft zu begreifen haben, welche dicht am Ende des vorigen und im ersten Anfange dieses Jahrhunderts für die Pariser Operntheater schrieben, gaben ihren Gesangstücken, bei immer vollendeterer Wärme und Wahrheit des unmittelbaren Ausdrucks, zugleich eine immer ausgedehntere formelle Grundlage. Die herkömmlichen Einschnitte der Arie, im wesentlichen zwar immer noch beibehalten, wurden mannigfaltiger motiviert, Übergänge und Verbindungsglieder selbst in das Bereich des Ausdrucks gezogen; das Rezitativ schloß sich unwillkürlicher und inniger an die Arie an, und trat als notwendiger Ausdruck selbst in die Arie hinein. Eine namentliche Erweiterung erhielt die Arie aber dadurch, daß an ihrem Vortrage — je nach dem dramatischen Bedürfnisse — auch mehr als *eine* Person teilnahm, und so das wesentlich Monologische der früheren Oper sich vorteilhaft verlor. Stücke wie Duette und Terzette waren zwar auch schon früher längst bekannt; daß in einem Stücke Zwei oder Drei sangen, hatte im wesentlichen aber nicht das mindeste im Charakter der Arie geändert: diese blieb in der melodischen Anlage und in Behauptung des einmal angeschlagenen thematischen Tones — der eben nicht auf individuellen Ausdruck, sondern auf eine allgemeine spezifisch-musikalische Stimmung sich bezog — vollkommen sich gleich, und nichts Wirkliches änderte sich in ihr, gleichviel ob sie als Monolog oder als Duett vorgetragen wurde, als höchstes ganz Materielles, nämlich daß die musikalischen Phrasen abwechselnd von verschiedenen Stimmen, oder gemeinschaftlich, durch bloß harmonische Vermittelung als zwei- oder dreistimmig usw., gesungen wurden. Dies spezifisch Musikalische ebenso weit zu deuten, daß es des lebhaft wechselnden individuellen Ausdrucks fähig wurde, dies war die Aufgabe und das Werk jener Komponisten, wie es sich in ihrer Behandlung des sogenannten *dramatisch-musikalischen Ensembles* darstellt. Die wesentliche musikalische Essenz dieses Ensembles blieben in Wahrheit immer nur Arie, Rezitativ und Tanzweise: nur mußte, wenn einmal in Arie und Rezitativ ein der Textunterlage entsprechender Gesangsausdruck als schickliches

Erfordernis erkannt worden war, folgerichtig die Wahrheit dieses Ausdruckes auch auf alles das ausgedehnt werden, was in dieser Textunterlage sich von dramatischem Zusammenhang vorfand. Dem redlichen Bemühen, dieser notwendigen Konsequenz zu entsprechen, entsprang die Erweiterung der älteren musikalischen Formen in der Oper, wie wir sie in den ernsten Opern Cherubinis, Méhuls und Spontinis antreffen: wir können sagen, in diesen Werken ist das erfüllt, was Gluck wollte oder wollen konnte, ja, es ist in ihnen ein- für allemal das erreicht, was auf der ursprünglichen Grundlage der Oper sich Natürliches, d. h. im besten Sinne Folgerichtiges, entwickeln konnte.

Der jüngste jener drei Meister, Spontini, war auch so vollkommen überzeugt, das höchste Erreichbare im Genre der Oper wirklich erreicht zu haben; er hatte einen so festen Glauben an die Unmöglichkeit, seine Leistungen irgendwie überboten zu sehen, daß er in allen seinen späteren Kunstproduktionen, die er den Werken aus seiner großen Pariser Epoche folgen ließ, nie auch nur den mindesten Versuch machte, in Form und Bedeutung über den Standpunkt, den er in diesen Werken einnahm, hinauszugehen. Er sträubte sich hartnäckig, die spätere sogenannte romantische Entwicklung der Oper für irgend etwas andres als einen offenbaren Verfall der Oper anzuerkennen, so daß er denjenigen, denen er sich seitdem hierüber mitteilte, den Eindruck eines bis zum Wahnsinn für sich und seine Werke Eingenommenen machen mußte, während er eigentlich doch nur eine Überzeugung aussprach, der in Wahrheit eine kerngesunde Ansicht vom Wesen der Oper sehr wohl zugrunde lag. Spontini konnte, beim Überblick des Gebarens der modernen Oper, mit vollstem Rechte sagen: „Habt ihr die wesentliche Form der musikalischen Opernbestandteile irgendwie weiter entwickelt, als ihr sie bei mir vorfindet? Oder habt ihr etwa gar irgend etwas Verständliches oder Gesundes zustande bringen können mit wirklicher Übergehung dieser Form? Ist nicht alles Ungenießbare in euren Arbeiten nur ein Resultat eures Heraustretens aus dieser Form, und habt ihr alles Genießbare nicht nur innerhalb dieser Formen hervorbringen können? Wo besteht diese Form nun großartiger, breiter und umfangreicher als in meinen drei großen Pariser Opern? Wer aber will mir sagen,

daß er diese Form mit glühenderem, gefühlvollerem und energischerem Inhalte erfüllt habe, als ich?" —

Es dürfte schwer sein, Spontini auf diese Fragen eine Antwort zu geben, die ihn verwirren müßte; jedenfalls noch schwerer, ihm zu beweisen, daß er wahnsinnig sei, wenn er uns für wahnsinnig hält. Aus Spontini spricht die ehrliche, überzeugte Stimme des absoluten Musikers, der da zu erkennen gibt: „Wenn der Musiker für sich, als Anordner der Oper, das Drama zustande bringen will, so kann er, ohne sein gänzliches Unvermögen hierzu darzulegen, nicht einen Schritt weiter gehen, als ich gegangen bin." Hierin liegt aber unwillkürlich des Weiteren die Aufforderung ausgesprochen; „Wollt ihr mehr, so müßt ihr euch nicht an den Musiker, sondern — an den Dichter wenden." —

Wie verhielt sich nun zu Spontini und dessen Genossen dieser Dichter? Bei allen Heranwachsen der musikalischen Opernform, bei aller Entwicklung der in ihr enthaltenen Ausdrucksfähigkeit veränderte die Stellung des Dichters sich doch nicht im mindesten. Er blieb immer der Bereiter von Unterlagen für die ganz selbständigen Experimente des Komponisten. Fühlte dieser, durch gewonnene Erfolge, sein Vermögen zu freierer Bewegung innerhalb seiner Form wachsen, so gab er dadurch dem Dichter nur auf, ihn mit weniger Befangenheit und Ängstlichkeit bei Zuführung des Stoffes zu bedienen; er rief ihm gleichsam zu: „Sieh', was ich vermag! Geniere dich nun nicht; vertraue meiner Fähigkeit, auch deine gewagtesten dramatischen Kombinationen mit Haut und Haar in Musik aufzulösen!" — So ward der Dichter vom Musiker nur mit fortgerissen; er durfte sich schämen, seinem Herrn hölzerne Steckenpferde vorzuführen, wo dieser imstande war, ein wirkliches Roß zu besteigen, da er wußte, daß der Reiter die Zügel tüchtig zu handhaben verstand, — diese musikalischen Zügel, die das Roß in der wohlgeebneten Opernreitbahn schulgerecht hin- und herlenken sollten, und ohne die weder Musik noch Dichter es zu besteigen sich getrauten, aus Furcht, es setze hoch über die Einhegung hinweg und liefe in seine wilde, herrliche Naturheimat fort.

So gelangte der Dichter neben dem Komponisten aller-

dings zu steigender Bedeutung, aber doch nur genau in dem Grade, als der Musiker vor ihm her aufwärts stieg und er diesem nur folgte; die streng musikalischen Möglichkeiten allein, die der Komponist ihm wies, hatte der Dichter einzig als maßgebend für alle Anordnung und Gestaltung, ja selbst Stoffauswahl im Auge; er blieb somit, bei allem Ruhm, den auch er zu ernten begann, immer gerade nur der geschickte Mann, der es vermochte, den „dramatischen" Komponisten so entsprechend und nützlich zu bedienen. Sobald der Komponist selbst keine andre Ansicht von der Stellung des Dichters zu ihm gewann, als er sie der Natur der Oper nach vorfand, konnte er sich selbst auch nur für den eigentlichen verantwortlichen Faktor der Oper ansehen, und so mit Recht und Fug auf dem Standpunkte Spontinis, als dem zweckmäßigsten, stehen bleiben, da er sich die Genugtuung geben durfte, auf ihm alles das zu leisten, was irgend dem Musiker möglich war, wenn er der Oper, als musikalischem Drama, einen Anspruch als gültige Kunstform gewahrt wissen wollte.

Daß im Drama selbst aber Möglichkeiten lagen, die in jener Kunstform — wenn sie nicht zerfallen sollte — gar nicht auch nur berührt werden durften, dies stellt sich uns jetzt wohl deutlich heraus, mußte dem Komponisten und Dichter jener Periode aber vollständig entgehen. Von allen dramatischen Möglichkeiten konnten ihnen nur diejenigen aufstoßen, die in jener ganz bestimmten und ihrem Wesen nach durchaus beschränkten Opernmusikform zu verwirklichen waren. Die breite Ausdehnung, das lange Verweilen bei einem Motiv, dessen der Musiker bedurfte, um in seiner Form sich verständlich auszusprechen, — die ganze rein musikalische Zutat, die ihm als Vorbereitung nötig war, um gleichsam seine Glocke in Schwung zu setzen, daß sie ertöne und namentlich so ertöne, daß sie einem bestimmten Charakter ausdrucksvoll entspreche, — machten es von je dem Dichter zur Aufgabe, nur mit einer ganz bestimmten Gattung von dramatischen Entwürfen sich zu befassen, die in sich Raum hatten für die gedehnte, geschraubte Gemächlichkeit, die dem Musiker für sein Experimentieren unerläßlich war. Das bloß Rhetorische, phrasenhaft Stereotype in seinem Ausdrucke war für den Dichter eine Pflicht, denn auf diesem Boden allein konnte der Musiker Raum zu der ihm nötigen, in Wahrheit aber gänz-

lich undramatischen, Ausbreitung erhalten. Seine Helden kurz, bestimmt und voll gedrängten Inhaltes sprechen zu lassen, hätte dem Dichter nur den Vorwurf der Unpraktikabilität seines Gedichtes für den Komponisten zuziehen müssen. Fühlte der Dichter sich also notgedrungen, seinen Helden diese banalen, nichtssagenden Phrasen in den Mund zu legen, so konnte er auch mit dem besten Willen von der Welt es nicht ermöglichen, den so redenden Personen wirklichen Charakter, und dem Zusammenhange ihrer Handlungen das Siegel voller dramatischer Wahrheit aufzudrücken. Sein Drama war immer mehr nur ein Vorgeben des Dramas; alle Konsequenzen der wirklichen Absicht des Dramas zu ziehen, durfte ihm gar nicht beikommen. Er übersetzte daher, streng genommen, eigentlich auch nur das Drama in die Opernsprache, so daß er meistens sogar nur längst bekannte, und auf der Bühne des gesprochenen Schauspieles bis zum Überdruß bereits dargestellte Dramen für die Oper bearbeitete, wie dies in Paris namentlich mit den Tragödien des Théâtre français der Fall war. Die Absicht des Dramas, die hiernach innerlich hohl und nichtig war, ging offenkundig somit immer nur in die Intentionen des Komponisten über; von diesem erwartete man das, was der Dichter von vornherein aufgab. Ihm — dem Komponisten — mußte daher auch allein nur zufallen, dieser inneren Hohlheit und Nichtigkeit des ganzen Werkes, sobald er sie wahrnahm, abzuhelfen; er mußte sich also die unnatürliche Aufgabe zugeteilt sehen, von seinem Standpunkte aus, vom Standpunkte desjenigen, der die vollkommen dargelegte dramatische Absicht nur vermöge des ihm zu Gebote stehenden Ausdrucks zu verwirklichen helfen soll, diese Absicht selbst zu fassen und in das Leben zu rufen. Genau genommen hatte der Musiker demnach bedacht zu sein, das Drama wirklich zu dichten, seine Musik nicht nur zum Ausdrucke, sondern zum Inhalte selbst zu machen, und dieser Inhalt sollte, der Natur der Sache gemäß, kein andrer als das Drama selbst sein.

Von hier an beginnt auf das Erkennbarste die wunderliche Verwirrung der Begriffe vom Wesen der Musik durch das Prädikat „dramatisch". Die Musik, die, als eine Kunst des Ausdrucks, bei höchster Fülle in diesem Ausdrucke nur wahr sein kann, hat hierin naturgemäß sich immer nur auf das zu beziehen, was sie ausdrücken soll: in der Oper ist dies ganz ent-

schieden die Empfindung des Redenden und Darstellenden, und eine Musik, die dies mit überzeugendster Wirkung tut, ist gerade das, was sie irgend sein kann. Eine Musik, die aber mehr sein, sich nicht auf einen auszudrückenden Gegenstand beziehen, sondern ihn selbst erfüllen, d. h. dieser Gegenstand zugleich sein will, ist im Grunde gar keine Musik mehr, sondern ein von Musik und Dichtkunst phantastisch abstrahiertes Unding, das sich in Wahrheit nur als Karikatur verwirklichen kann. Bei allen verkehrten Bestrebungen ist die Musik, die irgend wirkungsvolle Musik, wirklich auch nichts andres geblieben, als Ausdruck: jenen Bestrebungen, sie zum Inhalte — und zwar zum Inhalte des Dramas — selbst zu machen, entsprang aber das, was wir als den folgerichtigen Verfall der Oper, und somit als die offenkundige Darlegung der gänzlichen Unnatur dieses Kunstgenres zu erkennen haben.

War die Grundlage und der eigentliche Inhalt der Spontinischen Oper hohl und nichtig, und die auf ihnen sich kundgebende musikalische Form borniert und pedantisch, so war sie in dieser Beschränktheit doch ein aufrichtiges, in sich klares Bekenntnis von dem, was in diesem Genre zu ermöglichen sei, ohne die Unnatur in ihm zum Wahnsinn zu treiben. Die moderne Oper ist dagegen die offene Kundgebung dieses wirklich eingetretenen Wahnsinns. Um ihr Wesen näher zu ergründen, wenden wir uns jetzt jener andern Richtung der Entwicklung der Oper zu, die wir oben als die frivole bezeichneten, und durch deren Vermengung mit der soeben besprochenen ernsten eben jener unbeschreiblich konfuse Wechselbalg zutage gefördert worden ist, den wir, nicht selten selbst von anscheinend vernünftigen Leuten, „moderne dramatische Oper" nennen hören.

II.

Schon lange vor Gluck — wir erwähnten dessen bereits — ist es edel begabten, gefühlvollen Komponisten und Sängern ganz von selbst angekommen, den Vortrag der Opernarie mit innigem Ausdrucke auszustatten, bei Gesangsfertigkeit und trotz der Virtuosenbravour überall da, wo es die Textunterlage gestattete, und selbst, wo sie diesem Ausdrucke nirgends entgegenkam, durch

Mitteilung wirklichen Gefühles und wahrer Leidenschaft auf ihre Zuhörer zu wirken. Es hing diese Erscheinung ganz von der individuellen Aufgelegtheit der musikalischen Faktoren der Oper ab, und in ihr zeigte sich das wahre Wesen der Musik insoweit siegreich über allen Formalismus, als diese Kunst, ihrer Natur nach, sich als unmittelbare Sprache des Herzens kundgibt.

Wenn wir in der Entwicklung der Oper diejenige Richtung, in welcher durch Gluck und seine Nachfolger diese edelste Eigenschaft der Musik grundsätzlich zur Anordnerin des Dramas erhoben wurde, als die reflektierte bezeichnen wollen, so haben wir dagegen jene andre Richtung, in welcher — namentlich auf italienischen Operntheatern — diese Eigenschaft bei glücklich begabten Musikern sich bewußtlos und ganz von selbst geltend machte, die naive zu nennen. Von jener ist es charakteristisch, daß sie in Paris, als übersiedeltes Produkt, vor einem Publikum sich ausbildete, das, an sich durchaus unmusikalisch, mehr der wohlgeordneten, blendenden Redeweise, als einem gefühlvollen Inhalte der Rede selbst mit Anerkennung sich zuwendet; wogegen diese, die naive Richtung, den Söhnen des Heimatlandes der modernen Musik, Italiens, vorzüglich zu eigen blieb.

War es auch ein Deutscher, der diese Richtung in ihrem höchsten Glanze zeigte, so ward sein hoher Beruf ihm doch gerade nur dadurch zugeteilt, daß seine künstlerische Natur von der ungetrübten, fleckenlosen Klarheit eines hellen Wasserspiegels war, zu welchem die eigentümliche schönste Blüte italienischer Musik sich neigte, um sich — wie im Spiegelbilde — selbst zu erschauen, zu erkennen und zu lieben. Dieser Spiegel war aber nur die Oberfläche eines tiefen, unendlichen Meeres des Sehnens und Verlangens, das aus der unermeßlichen Fülle seines Wesens sich zu seiner Oberfläche, als zu der Äußerung seines Inhaltes, ausdehnte, um aus dem liebevollen Gruße der schönen Erscheinung, die wie im Durste nach Erkenntnis ihres eigenen Wesens zu ihm hinab sich neigte, Gestalt, Form und Schönheit zu gewinnen.

Wer in Mozart den experimentierenden Musiker erkennen will, der von einem Versuche zum andern sich wendet, um z. B. das Problem der Oper zu lösen, der kann diesem Irrtume, um ihn aufzuwiegen, nur den andern an die Seite stellen, daß

er z. B. Mendelssohn, wenn dieser, gegen seine eigenen Kräfte mißtrauisch, scheu und zögernd aus weitester Ferne nur nach und nach sich annähernd der Oper zuwandte, Naivetät zuspricht *. Der naive, wirklich begeisterte Künstler stürzt sich mit enthusiastischer Sorglosigkeit in sein Kunstwerk, und erst wenn dies fertig, wenn es in seiner Wirklichkeit sich ihm darstellt, gewinnt er, aus seinen Erfahrungen, die echte Kraft der Reflexion, die ihn allgemeinhin vor Täuschungen bewahrt, im besonderen Falle, also da, wo er durch Begeisterung sich wieder zum Kunstwerke gedrängt fühlt, ihre Macht über ihn dennoch aber vollständig wieder verliert. Von Mozart ist mit Bezug auf seine Laufbahn als Opernkomponist nichts charakteristischer, als die unbesorgte Wahllosigkeit, mit der er sich an seine Arbeiten machte: ihm fiel es so wenig ein, über den der Oper zugrunde liegenden ästhetischen Skrupel nachzudenken, daß er vielmehr mit größter Unbefangenheit an die Komposition jedes ihm aufgegebenen Operntextes sich machte, sogar unbekümmert darum, ob dieser Text für ihn, als reinen Musiker, dankbar sei oder nicht. Nehmen wir alle seine hier und da aufbewahrten ästhetischen Bemerkungen und Aussprüche zusammen, so versteigt all' seine Reflexion gewiß sich nicht höher, als seine berühmte Definition von seiner Nase. Er war so ganz und vollständig Musiker, und nichts als Musiker, daß wir an ihm am allerersichtlichsten und überzeugendsten die einzig wahre und richtige Stellung des Musikers auch zum Dichter begreifen können. Das Wichtigste und Entscheidendste für die Musik leistete er unbestreitbar gerade in der Oper, — in der Oper, auf deren Gestaltung mit gleichsam dichterischer Machtvollkommenheit einzuwirken ihm nicht im Entferntesten beikam, sondern in der er gerade nur das leistete, was er nach rein musikalischem Vermögen leisten konnte, dafür aber eben durch getreuestes, ungetrübtestes Aufnehmen der dichterischen Absicht — wo und wie sie vorhanden war — dieses sein rein musikalisches Vermögen zu solcher Fülle ausdehnte, daß wir in keiner seiner absolut musikalischen Kompositionen, namentlich auch nicht in seinen Instrumentalwerken, die musikalische Kunst von ihm so weit und reich entwickelt sehen, als in

* Beides tut der, in der Einleitung erwähnte, Verfasser des Artikels über die „moderne Oper".

seinen Opern. Die große, edle und sinnige Einfalt seines rein musikalischen Instinktes, d. h. des unwillkürlichen Innehabens des Wesens seiner Kunst, machte es ihm sogar unmöglich, da als Komponist entzückende und berauschende Wirkungen hervorzubringen, wo die Dichtung matt und unbedeutend war. Wie wenig verstand dieser reichstbegabte aller Musiker das Kunststück unsrer modernen Musikmacher, auf eine schale und unwürdige Grundlage goldflimmernde Musiktürme aufzuführen, und den Hingerissenen, Begeisterten zu spielen, wo alles Dichtwerk hohl und leer ist, um so recht zu zeigen, daß der Musiker der wahre Hauptkerl sei und alles machen könne, selbst aus Nichts Etwas erschaffen — ganz wie der liebe Gott! O wie ist mir Mozart innig lieb und hochverehrungswürdig, daß es ihm nicht möglich war, zum „Titus" eine Musik wie die des „Don Juan", zu „Cosi fan tutte" eine wie die des „Figaro" zu erfinden: wie schmählich hätte dies die Musik entehren müssen! — Mozart machte immerfort Musik, aber eine schöne Musik konnte er nie schreiben, als wenn er begeistert war. Mußte diese Begeisterung von innen, aus eigenem Vermögen kommen, so schlug sie bei ihm doch nur dann hell und leuchtend hervor, wenn sie von außen entzündet wurde, wenn dem Genius göttlichster Liebe in ihm der liebenswerte Gegenstand sich zeigte, den er, brünstig selbstvergessen, umarmen konnte. Und so wäre es gerade der absoluteste aller Musiker, Mozart, gewesen, der längst schon das Opernproblem uns klar gelöst, nämlich das wahrste, schönste und vollkommenste — Drama dichten geholfen hätte, wenn eben der Dichter ihm begegnet wäre, dem er als Musiker gerade nur zu helfen gehabt haben würde. Der Dichter begegnete ihm aber nicht: bald reichte ihm nur ein pedantisch langweiliger, oder ein frivol aufgeweckter Operntextmacher seine Arien, Duetten und Ensemblestücke zur Komposition dar, die er dann je nach der Wärme, die sie ihm erwecken konnten, so in Musik setzte, daß sie immer den entsprechendsten Ausdruck erhielten, dessen sie nach ihrem Inhalte irgend fähig waren.

So hat Mozart nur das unerschöpfliche Vermögen der Musik dargetan, jeder Anforderung des Dichters an ihre Ausdrucksfähigkeit in undenklichster Fülle zu entsprechen, und bei seinem ganz unreflektierten Verfahren hatte der herrliche Musiker auch in der Wahrheit des dramatischen Ausdruckes, in der un-

endlichen Mannigfaltigkeit seiner Motivierung, dieses Vermögen der Musik in bei weitem reicherem Maße aufgedeckt, als Gluck und alle seine Nachfolger. Etwas Grundsätzliches war aber in seinem Wirken und Schaffen so wenig ausgesprochen, daß die mächtigen Schwingen seines Genius das formelle Gerüst der Oper eigentlich ganz unberührt gelassen hatten: er hatte in die Formen der Oper nur den Feuerstrom seiner Musik ergossen; sie selbst waren aber zu unmächtig, diesen Strom in sich festzuhalten, sondern er floß aus ihnen dahin, wo er in immer freierer und unbeengenderer Einhegung seinem natürlichen Verlangen nach sich ausdehnen konnte, bis wir ihn in den Symphonien Beethovens zum mächtigen Meere angeschwollen wiederfinden. Während in der reinen Instrumentalmusik die eigenste Fähigkeit der Musik sich zum ungemessensten Vermögen entwickelte, blieben jene Opernformen, gleich ausgebranntem Mauerwerk, nackt und frostig in ihrer alten Gestalt stehen, harrend des neuen Gastes, der seine flüchtige Heimat in ihnen aufschlagen sollte. Nur für die Geschichte der Musik allgemeinhin ist Mozart von so überraschend wichtiger Bedeutung, keineswegs aber für die Geschichte der Oper, als eines eigenen Kunstgenres, im besonderen. Die Oper, die in ihrem unnatürlichen Dasein an keine Gesetze wirklicher Notwendigkeit für ihr Leben gebunden war, konnte jedem ersten besten Musikabenteurer als gelegentliche Beute verfallen.

Dem unerquicklichen Anblicke, den das Kunstschaffen der sogenannten Nachfolger Mozarts darbietet, können wir hier füglich vorbeigehen. Eine ziemliche Reihe von Komponisten bildete sich ein, Mozarts Oper sei etwas durch die Form Nachzuahmendes, wobei natürlich übersehen wurde, daß diese Form an sich nichts, und Mozarts musikalischer Geist eben alles gewesen war: die Schöpfungen des Geistes durch pedantische Anordnungen nachzukonstruieren, ist aber noch niemand gelungen.

Nur eines blieb in diesen Formen noch auszusprechen übrig: hatte Mozart in ungetrübtester Naivetät ihren rein musikkünstlerischen Gehalt zu höchster Blüte entwickelt, so war der eigentliche Grund des ganzen Opernwesens, dem Quell seiner Entstehung gemäß, mit unverhülltester, nacktester Offenheit in denselben For-

men noch kundzutun; es war die Welt noch deutlich und unumwunden zu sagen, welchem Verlangen und welchen Anforderungen an die Kunst eigentlich die Oper Ursprung und Dasein verdanke; daß dieses Verlangen keineswegs nach dem wirklichen Drama, sondern nach einem — durch den Apparat der Bühne nur gewürzten — keineswegs ergreifenden und innerlich belebenden, sondern nur berauschenden und oberflächlich ergötzenden Genusse ausging. In Italien, wo aus diesem — noch unbewußten — Verlangen die Oper entstanden war, sollte endlich mit vollem Bewußtsein ihm auch entsprochen werden.

Wir müssen hier näher auf das Wesen der Arie zurückkommen.

So lange Arien komponiert werden, wird der Grundcharakter dieser Kunstform sich immer als ein absolut musikalischer herauszustellen haben. Das Volkslied ging aus einer unmittelbaren, eng unter sich verwachsenen, gleichzeitigen Gemeinwirksamkeit der Dichtkunst und der Tonkunst hervor, einer Kunst, die wir im Gegensatze zu der von uns einzig fast nur noch begriffenen, absichtlich gestaltenden Kulturkunst, kaum Kunst nennen möchten, sondern vielleicht durch: unwillkürliche Darlegung des Volksgeistes durch künstlerisches Vermögen, bezeichnen dürfen. Hier ist Wort- und Tondichtung eins. Dem Volke fällt es nie ein, seine Lieder ohne Text zu singen; ohne den Wortvers gäbe es für das Volk keine Tonweise. Variiert im Laufe der Zeit und bei verschiedenen Abstufungen des Volksstammes die Tonweise, so variiert ebenso auch der Wortvers; irgendwelche Trennung ist ihm unfaßlich, beide sind ihm ein zueinandergehöriges Ganzes, wie Mann und Weib. Der Luxusmensch hörte diesem Volksliede nur aus der Ferne zu; aus dem vornehmen Palaste lauschte er den vorüberziehenden Schnittern, und was von der Weise herauf in seine prunkenden Gemächer drang, war nur die Tonweise, während die Dichtweise für ihn da unten verhallte. War diese Tonweise der entzückende Duft der Blume, der Wortvers aber der Leib dieser Blume selbst mit all' seinen zarten Zeugungsorganen, so zog der Luxusmensch, der einseitig nur mit seinen Geruchsnerven, nicht aber gemeinsinnig mit dem Auge zugleich genießen wollte, diesen Duft von der Blume ab, und destillierte künstlich den Parfüm, den er auf Fläschchen zog, um nach Belieben ihn willkürlich bei sich führen zu können, sich und sein

prachtvolles Gerät mit ihm zu netzen, wie er Lust hatte. Um sich auch an dem Anblicke der Blume selbst zu erfreuen, hätte er notwendig näher hinzugehen, aus seinem Palaste auf die Waldwiese herabsteigen, durch Äste, Zweige und Blätter sich durchdrängen müssen, wozu der Vornehme und Behagliche kein Verlangen hatte. Mit diesem wohlriechenden Substrate besprengte er nun auch die öde Langeweile seines Lebens, die Hohlheit und Nichtigkeit seiner Herzensempfindung, und das künstlerische Gewächs, das dieser unnatürlichen Befruchtung entsproß, war nichts andres, als die Opernarie. Sie blieb, mochte sie in noch so verschiedenartige willkürliche Verbindungen gezwungen werden, doch ewig unfruchtbar, und immer nur sie selbst, das, was sie war und nicht anders sein konnte: ein bloß musikalisches Substrat. Der ganze luftige Körper der Arie verflog in die Melodie; und diese ward gesungen, endlich gegeigt und gepfiffen, ohne nur irgend noch sich anmerken zu lassen, daß ihr ein Wortvers oder gar Wortsinn unterzuliegen habe. Je mehr dieser Duft aber, um ihm irgendwelchen Stoff zum körperlichen Anhaften zu bieten, zu Experimenten aller Art sich hergeben mußte, unter denen das pomphafteste das ernstliche Vorgeben des Dramas war, desto mehr fühlte man ihn von all' der Mischung mit Sprödem, Fremdartigem angegriffen, ja an wollüstiger Stärke und Lieblichkeit abnehmen. Der diesem Dufte nun, unnatürlich wie er war, wieder einen Körper gab, der, nachgemacht wie er war, doch wenigstens so täuschend wie möglich jenen natürlichen Leib nachahmte, der einst diesen Duft aus seiner natürlichen Fülle, als den Geist seines Wesens, in die Lüfte aussandte; der ungemein geschickte Verfertiger künstlicher Blumen, die er aus Samt und Seide formte, mit täuschenden Farben bemalte, und deren trockenen Kelch er mit jenem Parfümsubstrate netzte, daß es aus ihm zu duften begann, wie fast aus einer wirklichen Blume; — dieser große Künstler war Joachimo Rossini.

Bei Mozart hatte jener melodische Duft in einer herrlichen gesunden, ganz mit sich einigen, künstlerischen Menschennatur einen so nährenden Boden gefunden, daß er aus ihr heraus selbst wieder die schöne Blume echter Kunst trieb, die uns zu innigstem Seelenentzücken hinreißt. Auch bei Mozart fand er jedoch nur diese Nahrung, wenn das ihm Verwandte, Gesunde, Reinmenschliche als Dichtung zur Vermählung mit seiner ganzen musikalischen

Natur sich ihm darbot, und fast war es nur glücklicher Zufall, wenn wiederholt diese Erscheinung ihm entgegen kam. Wo Mozart von diesem befruchtenden Gotte verlassen war, da vermochte auch das Künstliche jenes Duftes sich nur mühsam und doch nur ohne wahres, notwendiges Leben, wiederum künstlich zu erhalten; die noch so aufwandvoll gepflegte Melodie erkrankte am leblosen, kalten Formalismus, dem einzigen Erbteile, das der früh Verscheidende seinen Erben hinterlassen konnte, da er im Tode eben sein — Leben mit sich nahm.

Was Rossini in der ersten Blüte seiner üppigen Jugend um sich gewahrte, war nur die Ernte des Todes. Blickt er auf die ernste französische, sogenannte dramatische Oper, so erkannte er mit dem Scharfblicke jugendlicher Lebenslust eine prunkende Leiche, die selbst der in prachtvoller Einsamkeit dahinschreitende Spontini nicht mehr zu beleben vermochte, da er — wie zur feierlichen Selbstverherrlichung — sich bereits selbst lebendig einbalsamierte. Von keckem Instinkte für das Leben getrieben, riß Rossini auch dieser Leiche die pomphafte Larve vom Gesicht, wie um den Grund ihres einstigen Lebens zu erspähen; durch alle Pracht der stolz verhüllenden Gewänder hindurch entdeckte er da dieses — den wahren Lebensgrund auch dieser gewaltig sich Gebarenden —: die Melodie. — Blickte er auf die heimische italienische Oper und das Werk der Erben Mozarts, nichts andres gewahrte er, als wiederum den Tod, — den Tod in inhaltslosen Formen, als deren Leben ihm die Melodie aufging, — die Melodie schlechtweg, ohne alle das Vorgeben von Charakter, das ihn durchaus heuchlerisch dünken mußte, wenn er auf das sah, was ihm Unfertiges, Gewaltsames und Halbes entsprungen war.

Leben wollte aber Rossini, und um dies zu können, begriff er sehr wohl, daß er mit denen leben müsse, die Ohren hatten, um ihn zu hören. Als das einzige Lebendige in der Oper war ihm die absolute Melodie aufgegangen: so brauchte er bloß darauf zu achten, welche Art von Melodie er anschlagen müßte, um gehört zu werden. Über den pedantischen Partiturenkram sah er hinweg, horchte dahin, wo die Leute ohne Noten sangen, und was er da hörte, was das, was am unwillkürlichsten aus dem ganzen Opernapparate im Gehöre haften geblieben war, die nackte, ohrgefällige, absolut melodische Melodie, d. h.

die Melodie, die eben nur **Melodie** war und nichts andres, die in die Ohren gleitet — man weiß nicht warum, die man nachsingt — man weiß nicht warum, die man heute mit der von gestern vertauscht und morgen wieder vergißt — man weiß auch nicht warum, die schwermütig klingt, wenn wir lustig sind, die lustig klingt, wenn wir verstimmt sind, und die wir uns doch vorträllern — wir wissen eben nicht warum.

Diese Melodie schlug denn Rossini an, und — siehe da! — das Geheimnis der Oper ward offenbar. Was Reflexion und ästhetische Spekulation aufgebaut hatten, rissen Rossinis Opernmelodien zusammen, daß es wie wesenloses Hirngespinst verwehte. Nicht anders erging es der „dramatischen" Oper, wie der Wissenschaft mit den Problemen, deren Grund in Wahrheit eine irrige Anschauung war, und die bei tiefstem Forschen immer nur irriger und unlösbarer werden müssen, bis endlich das Alexanderschwert sein Werk verrichtet, und den Lederknoten mitten durchhaut, daß die tausend Riemenenden nach allen Seiten hin auseinanderfallen. Dies Alexanderschwert ist eben die nackte Tat, und eine solche Tat vollbrachte Rossini, als er alles Opernpublikum der Welt zum Zeugen der ganz bestimmten Wahrheit machte, daß dort die Leute nur „hübsche Melodien" hören wollten, wo es irrenden Künstlern zuvor eingefallen war, durch den musikalischen Ausdruck den Inhalt und die Absicht eines Dramas kundzutun.

Alle Welt jubelte Rossini für seine Melodien zu, ihm, der es ganz vortrefflich verstand, aus der Verwendung dieser Melodien eine besondere Kunst zu machen. Alles Organisieren der Form ließ er ganz beiseite; die einfachste, trockenste und übersichtlichste, die er nun vorfand, erfüllte er dagegen mit dem ganzen folgerichtigen Inhalte, dessen sie einzig von je bedurft hatte —: narkotisch-berauschende Melodie. Ganz unbekümmert um die Form, eben weil er sie durchaus unberührt ließ, wandte er sein ganzes Genie nur zu den amüsantesten Gaukeleien auf, die er innerhalb dieser Formen ausführen ließ. Den Sängern, die zuvor auf dramatischen Ausdruck eines langweiligen und nichtssagenden Worttextes studieren mußten, sagte er: „Macht mit den Worten, was ihr Lust habt, vergeßt aber vor allem nur nicht, für lustige Läufe und melodische Entrechats euch tüchtig applaudieren zu lassen". Wer gehorchte ihm lieber, als die Sän-

ger? — Den Instrumentisten, die zuvor abgerichtet waren, pathetische Gesangsphrasen so intelligent wie möglich in übereinstimmendem Gesamtspiele zu begleiten, sagt er: Macht's euch leicht, vergeßt vor allem nur nicht, da, wo ich jedem von euch Gelegenheit dazu gebe, für eure Privatgeschicklichkeit euch gehörig beklatschen zu lassen". Wer dankte ihm eifriger, als die Instrumentisten? — Dem Operntextdichter, der zuvor unter den eigensinnig befangenen Anordnungen des dramatischen Komponisten Blut geschwitzt hatte, sagte er: „Freund, mach', was du Lust hast, denn dich brauche ich gar nicht mehr". Wer war ihm verbundener für solche Enthebung von undankbarer, saurer Mühe, als der Operndichter?

Wer aber vergötterte für alle diese Wohltaten Rossini mehr, als die ganze zivilisierte Welt, so weit sie die Operntheater fassen konnten? Und wer hatte mehr Grund dazu, als sie? Wer war, bei so vielem Vermögen, so grundgefällig gegen sie, als Rossini? — Erfuhr er, daß das Publikum dieser einen Stadt besonders gern Läufe der Sängerinnen hörte, das der andern dagegen lieber schmachtenden Gesang, so gab er für die erste Stadt seinen Sängerinnen nur Läufe, für die zweite nur schmachtenden Gesang. Wußte er, daß man hier gern die Trommel im Orchester hörte, so ließ er sogleich die Ouvertüre zu einer ländlichen Oper mit Trommelwirbel beginnen; wurde ihm gesagt, daß man dort leidenschaftlich das Crescendo in Ensemblesätzen liebte, so setzte er seine Oper in der Form eines beständig wiederkehrenden Crescendos. — Nur einmal hatte er Grund, seine Gefälligkeit zu bereuen. Für Neapel riet man ihm, sorgfältiger in seinem Satze zu verfahren: seine solider gearbeitete Oper sprach nicht an, und Rossini nahm sich vor, nie in seinem Leben wieder auf Sorgfalt bedacht zu sein, selbst wenn man ihm dies anriete. —

Übersah Rossini den ungeheuren Erfolg seiner Behandlung der Oper, so ist es ihm nicht im mindesten als Eitelkeit und anmaßender Hochmut zu deuten, wenn er lachend den Leuten in das Gesicht rief, er habe das wahre Geheimnis der Oper gefunden, nach welchem alle seine Vorgänger nur irgend umhergetappt. Wenn er behauptete, es würde ihm ein Leichtes sein, die Opern auch seiner größten Vorgänger, und gelte es selbst Mozarts „Don Juan", vergessen zu machen, und zwar einfach dadurch,

daß er dasselbe Süjet auf *seine* Weise wieder komponiere, so sprach sich hierin keineswegs Arroganz, sondern der ganz sichere Instinkt davon aus, *was* das Publikum eigentlich von der Oper verlange. In der Tat würden unsre Musikreligiösen der Erscheinung eines Rossinischen „Don Juan" nur zu ihrer vollsten Schmach zuzusehen gehabt haben; denn mit Sicherheit ließe sich annehmen, daß Mozarts „Don Juan" vor dem eigentlichen, entscheidenden Theaterpublikum — wenn nicht auf immer, so doch für eine längere Zeit — dem Rossinischen hätte weichen müssen. Denn dies ist der eigentliche Ausschlag, den Rossini in der Opernfrage gab; er appellierte mit Haut und Haar der Oper *an das Publikum*; er machte dieses Publikum mit seinen Wünschen und Neigungen zum eigentlichen Faktor der Oper.

Hätte das Opernpublikum irgendwie den Charakter und die Bedeutung des *Volkes*, nach dem richtigen Sinne dieses Wortes, an sich gehabt, so müßte uns Rossini als der allergründlichste *Revolutionär* im Gebiete der Kunst erscheinen. Einem Teile unsrer Gesellschaft gegenüber, der aber nur als ein unnatürlicher Auswuchs des Volkes und in seiner sozialen Überflüssigkeit, ja Schädlichkeit, nur als das Raupennest anzusehen ist, welches die gesunden, nährenden Blätter des natürlichen Volksbaumes zernagt, um aus ihm höchstens die Lebenskraft zu erlangen, als luftige, gaukelnde Schmetterlingsschar ein ephemeres, luxuriöses Dasein dahinzuflattern, — einem solchen Volksabhube gegenüber, der auf einem zu schmutziger Rohheit versunkenen Bodensatze sich nur zu lasterhafter Eleganz, nie aber zu wahrer, schöner menschlicher Bildung erheben konnte, — also — um den bezeichnendsten Ausdruck zu geben — unserm *Opernpublikum* gegenüber, war Rossini jedoch nur *Reaktionär*, während wir Gluck und seine Nachfolger als methodische, prinzipielle, nach ihrem wesentlichen Erfolge machtlose, *Revolutionäre* anzusehen haben. Im Namen des luxuriösen, in der Tat aber einzig wirklichen Inhaltes der Oper und der konsequenten Entwicklung desselben, reagierte *Joachimo Rossini* ebenso erfolgreich gegen die doktrinären Revolutionsmaximen Glucks, als Fürst *Metternich*, sein großer Protektor, im Namen des unmenschlichen, in Wahrheit aber einzigen Inhaltes des europäischen Staatswesens und der folgerichtigen Geltendmachung desselben, gegen die doktrinären Maximen der liberalen Revo-

lutionäre reagierte, welche innerhalb dieses Staatswesens, und ohne gänzliche Aufhebung seines unnatürlichen Inhaltes, in denselben Formen, die diesen Inhalt aussprachen, das Menschliche und Vernünftige herstellen wollten. Wie Metternich den Staat mit vollem Rechte nicht anders, als unter der absoluten Monarchie begreifen konnte, so begriff Rossini mit nicht minderer Konsequenz die Oper nur unter der absoluten Melodie. Beide sagten: „Wollt ihr Staat und Oper, hier habt ihr Staat und Oper, — andre gibt es nicht!"

Mit Rossini ist die eigentliche Geschichte der Oper zu Ende. Sie war zu Ende, als der unbewußte Keim ihres Wesens sich zu nacktester, bewußter Fülle entwickelt hatte, der Musiker als der absolute Faktor dieses Kunstwerkes mit unumschränkter Machtvollkommenheit, und der Geschmack des Theaterpublikums als die einzige Richtschnur für sein Verhalten anerkannt war. Sie war zu Ende, als jedes Vorgeben des Dramas bis zur Grundsätzlichkeit tatsächlich beseitigt, den singenden Darstellern die Ausübung ohrgefälligster Gesangsvirtuosität als ihre einzige Aufgabe, und ihre hierauf begründeten Ansprüche an den Komponisten als ihr unveräußerlichstes Recht zuerkannt waren. Sie war zu Ende, als die große musikalische Öffentlichkeit unter der vollständig charakterlosen Melodie einzig den Inhalt der Musik, in dem losen Zusammenhange der Operntonstücke einzig das Gefüge der musikalischen Form, unter der narkotisch berauschenden Wirkung eines Opernabends einzig das Wesen der Musik ihrem Eindrucke nach allein noch begriff. Sie war zu Ende — an jenem Tage, als der von Europa vergötterte, im üppigsten Schoße des Luxus dahinlächelnde Rossini es für geziemend hielt, dem weltscheuen, bei sich versteckten, mürrischen, für halbverrückt gehaltenen Beethoven einen — Ehrenbesuch abzustatten, den dieser — — nicht erwiderte. Was mochte wohl das lüstern schweifende Auge des wollüstigen Sohnes Italias gewahren, als es in den unheimlichen Glanz des schmerzlich gebrochenen, sehnsuchtsiechen — und doch todesmutigen Blickes seines unbegreiflichen Gegners unwillkürlich sich versenkte? Schüttelte sich ihm das furchtbar wilde Kopfhaar des Medusenhauptes, das niemand erschaute, ohne zu sterben? — So viel ist gewiß, mit Rossini starb die Oper. —

Von der großen Stadt Paris aus, in der die gebildetsten Kunstkenner und Kritiker noch heute nicht begreifen können, welch' ein Unterschied zwischen zwei berühmten Komponisten, wie Beethoven und Rossini, stattfinden solle, als etwa der, daß dieser sein himmlisches Genie auf die Kompositionen von Opern, jener dagegen auf Symphonien verwandt habe, — von diesem splendiden Sitze moderner Musikweisheit aus sollte dennoch der Oper noch eine verwunderliche Lebensverlängerung bereitet werden. Der Hang am Dasein ist urkräftig in allem, was da ist. Die Oper war einmal da, wie das Byzantinische Kaisertum, und ganz wie dieses bestand, wird sie bestehen, so lange irgend die unnatürlichen Bedingungen vorhanden bleiben, die sie — innerlich tot — immer noch am Leben erhalten, — bis endlich die ungezogenen Türken kommen, die einst schon dem Byzantinischen Reiche einmal ein Ende machten, und so grob waren, in der prunkend heiligen Sophienkirche ihre wilden Rosse zur Krippe zu führen.

Als Spontini mit sich die Oper für tot ansah, irrte er sich, weil er die „dramatische Richtung" der Oper für ihr Wesen hielt: er vergaß die Möglichkeit eines Rossini, der ihm vollkommen das Gegenteil beweisen konnte. Als Rossini mit bei weitem größerem Rechte die Oper mit sich für fertig hielt, irrte er sich zwar weniger, weil er das Wesen der Oper erkannt, deutlich dargetan und zur allgemeinen Geltung gebracht hatte, und somit annehmen konnte, nur noch nachgeahmt, nicht aber mehr überboten zu werden. Dennoch täuschte aber auch er sich darüber, daß aus allen bisherigen Richtungen der Oper nicht eine Karikatur zusammengesetzt werden könnte, die nicht nur von der Öffentlichkeit, sondern auch von kunstkritischen Köpfen als eine neue und wesentliche Gestalt der Oper aufgenommen sein dürfte, denn er wußte zur Zeit seiner Blüte noch nicht, daß es den Bankiers, für die er bis dahin Musik gemacht hatte, einmal einfallen würde, selbst auch zu komponieren.

O wie ärgerte er sich, der sonst so leichtsinnige Meister, wie ward er bös und übelgelaunt, sich, wenn auch nicht an Genialität, doch in der Geschicklichkeit der Ausbeutung der öffentlichen Kunstnichtswürdigkeit übertroffen zu sehen! O wie war er der „dissoluto punito", die ausgestochene Kourtisane, und von welchem ingrimmigen Verdrusse ob dieser Schmach war er erfüllt, als er

dem Pariser Operndirektor, der ihn bei augenblicklich eingetretener Windstille einlud, den Parisern wieder etwas vorzublasen, antwortete, er würde nicht eher zurückkommen, als bis dort „die Juden mit ihrem Sabbat fertig wären!" — Er mußte erkennen, daß, so lange Gottes Weisheit die Welt regiert, alles seine Strafe findet, selbst die Aufrichtigkeit, mit der er den Leuten gesagt hatte, was an der Oper wäre, — und ward, um wohlverdiente Buße zu tragen, Fischhändler und Kirchenkomponist. — Nur auf weiterem Umwege können wir jedoch zur verständlichen Darstellung des Wesens der modernsten Oper gelangen.

III.

Die Geschichte der Oper ist seit Rossini im Grunde nichts andres mehr, als die Geschichte der Opernmelodie, ihrer Deutung vom künstlerisch spekulativen, und ihres Vortrages vom wirkungssüchtigen Standpunkte der Darstellung aus.

Rossinis von ungeheurem Erfolge gekröntes Verfahren hatte unwillkürlich die Komponisten vom Aufsuchen des dramatischen Inhaltes der Arie und von dem Versuche, ihr eine konsequente dramatische Bedeutung einzubilden, abgezogen. Das Wesen der Melodie selbst, in welche sich das ganze Gerüst der Arie aufgelöst hatte, war es, was jetzt den Instinkt wie die Spekulation des Komponisten gefangen nahm. Man mußte empfinden, daß selbst an der Arie Glucks und seiner Nachfolger das Publikum nur in dem Grade sich erbaut hatte, als die durch die Textunterlage bezeichnete allgemeine Empfindung im rein melodischen Teile dieser Arie einen Ausdruck erhalten hatte, der wiederum in seiner Allgemeinheit sich nur als absolut ohrgefällige Tonweise kundgab. Wird uns dies an Gluck schon vollkommen deutlich, so wird an dem letzten seiner Nachfolger, Spontini, es uns zum Handgreifen ersichtlich. Sie alle, diese ernsten musikalischen Dramatiker, hatten sich mehr oder minder selbst belogen, wenn sie die Wirkung ihrer Musik weniger der rein melodischen Essenz ihrer Arien, als der Verwirklichung der, von ihnen denselben untergelegten, dramatischen Absicht zuschrieben. Das Operntheater war zu ihrer Zeit, und namentlich in Paris, der Sammelplatz ästhetischer Schöngeister und einer vornehmen

Welt, die sich darauf steifte, ebenfalls ästhetisch und schöngeistig zu sein. Die ernste ästhetische Intention der Meister ward von diesem Publikum mit Respekt aufgenommen; die ganze Glorie des künstlerischen Gesetzgebers strahlte um den Musiker, der es unternahm, in Tönen das Drama zu schreiben, und sein Publikum bildete sich wohl ein, von der dramatischen „Deklamation“ ergriffen zu sein, während es in Wahrheit doch nur von dem Reize der Arienmelodie hingerissen war. Als das Publikum, durch Rossini emanzipiert, sich dies endlich offen und unumwunden eingestehen durfte, bestätigte es somit eine ganz unleugbare Wahrheit und rechtfertigte dadurch die ganz folgerichtige und natürliche Erscheinung, daß da, wo nicht nur der äußerlichen Annahme, sondern auch der ganzen künstlerischen Anlage des Kunstwerkes gemäß, die Musik die Hauptsache, Zweck und Ziel war, die nur helfende Dichtkunst und alle durch sie angedeutete dramatische Absicht wirkungslos und nichtig bleiben müsse, dagegen die Musik alle Wirkung durch ihr eigenstes Vermögen ganz allein hervorzubringen habe. Alle Absicht, sich selbst dramatisch und charakteristisch geben zu wollen, konnte die Musik nur in ihrem wirklichen Wesen entstellen, und dieses Wesen spricht sich, sobald die Musik zur Erreichung einer höheren Absicht nicht nur helfen und mitwirken, sondern für sich ganz allein wirken will, nur in der Melodie, als dem Ausdrucke einer allgemeinen Empfindung, aus.

Allen Opernkomponisten mußte durch Rossinis unwiderlegliche Erfolge dies ersichtlich werden. Stand tiefer fühlenden Musikern hiergegen eine Erwiderung offen, so konnte es bloß die sein, daß sie den Charakter der Rossinischen Melodie nicht nur als leicht und ungemütlich, sondern als das Wesen der Melodie überhaupt nicht erschöpfend begriffen. Es mußte solchen Musikern die künstlerische Aufgabe sich darstellen, der unstreitig allmächtigen Melodie den ganzen vollen Ausdruck schöner menschlicher Empfindung zu geben, der ihr ureigen ist; und in dem Streben, diese Aufgabe zu lösen, setzten sie die Reaktion Rossinis — über das Wesen und die Entstehung der Oper hinaus — bis zu dem Quelle fort, aus dem auch die Arie wiederum ihr künstliches Leben geschöpft hatte, bis zur Restauration der ursprünglichen Tonweise des Volksliedes.

Von einem deutschen Musiker ward diese Umwandelung

der Melodie zuerst und mit außerordentlichem Erfolge in das Leben gerufen. Karl Maria von Weber gelangte zu seiner künstlerischen Reife in einer Epoche geschichtlicher Entwicklung, wo der erwachte Freiheitstrieb sich weniger noch in den Menschen, als solchen, sondern in den Völkern, als nationalen Massen, kundgab. Das Unabhängigkeitsgefühl, das in der Politik sich noch nicht auf das Reinmenschliche bezog, als reinmenschliches Unabhängigkeitsgefühl sich daher auch noch nicht als absolut und unbedingt erfaßte, suchte, wie sich selbst unerklärlich, und mehr zufällig als notwendig erweckt, noch nach Berechtigungsgründen, und glaubte diese in der nationalen Wurzel der Völker finden zu dürfen. Die hieraus entstehende Bewegung glich in Wahrheit weit mehr einer Restauration, als einer Revolution; sie gab sich in ihrer äußersten Verirrung als Sucht der Wiederherstellung des Alten und Verlorenen kund, und erst in der neuesten Zeit haben wir erfahren dürfen, wie dieser Irrtum nur zu neuen Fesseln für unsre Entwicklung zur wirklich menschlichen Freiheit führen konnte: dadurch, daß wir dies erkennen mußten, sind wir nun aber auch mit Bewußtsein auf die rechte Bahn getrieben worden, und zwar mit schmerzlicher, aber heilsamer Gewalt.

Ich habe nicht im Sinne, hier die Darlegung des Wesens der Oper als im Einklange mit unsrer politischen Entwicklung stehend zu geben; der willkürlichen Wirkung der Phantasie ist hier ein zu beliebiger Spielraum geboten, als daß bei solchem Beginnen nicht die absurdesten Abenteuerlichkeiten ausgeheckt werden könnten, — wie es denn auch in unerbaulichster Fülle im Bezug auf diesen Gegenstand bereits geschehen ist. Es liegt mir vielmehr daran, das Unnatürliche und Widerspruchsvolle dieses Kunstgenres, sowie seine offenkundige Unfähigkeit, die in ihm vorgegebene Absicht wirklich zu erreichen, einzig aus seinem Wesen selbst zur Erklärung zu bringen. Die nationale Richtung aber, die in der Behandlung der Melodie eingeschlagen wurde, hat in ihrer Bedeutung und Verirrung, endlich in ihrer immer klarer werdenden und ihren Irrtum kundgebenden Zersplitterung und Unfruchtbarkeit, zu viel Übereinstimmendes mit den Irrtümern unsrer politischen Entwicklung in den letzten vierzig Jahren, als daß die Beziehung hierauf übergangen werden könnte.

In der Kunst, wie in der Politik, hat diese Richtung das

Bezeichnende, daß der ihr zugrunde liegende Irrtum in seiner ersten Unwillkürlichkeit sich mit verführerischer Schönheit, in seiner eigensüchtig bornierten endlichen Halsstarrigkeit aber mit widerlicher Häßlichkeit zeigte. Er war schön, so lange der, nur befangene, Geist der Freiheit sich in ihm aussprach; er ist jetzt ekelhaft, wo der Geist der Freiheit in Wahrheit ihn bereits gebrochen hat, und nur gemeiner Egoismus ihn noch künstlich aufrecht erhält.

In der Musik äußerte sich die nationale Richtung bei ihrem Beginne um so mehr mit wirklicher Schönheit, als der Charakter der Musik sich überhaupt mehr in allgemeiner, als in spezifischer Empfindung ausspricht. Was bei unsern dichtenden Romantikern sich als römisch-katholische mystische Augenverdreherei und feudal-ritterliche Liebedienerei kundgab, äußerte sich in der Musik als heimisch innige, tief und weitatmig, in edler Anmut erblühende Tonweise, — als Tonweise, wie sie dem wirklichen, letzten Seelenhauche des verscheidenden naiven Volksgeistes abgelauscht war.

Dem über alles liebenswürdigen Tondichter des „Freischützen" schnitten die wollüstigen Melodien Rossinis, in denen alle Welt schwelgte, widerlich schmerzlich in das reinfühlende Künstlerherz; er konnte es nicht zugeben, daß in ihnen der Quell der wahren Melodie läge; er mußte der Welt beweisen, daß sie nur ein unreiner Ausfluß dieses Quelles seien, der Quell selbst aber, da wo man ihn zu finden wisse, in ungetrübtester Klarheit noch fließe. Wenn jene vornehmen Gründer der Oper auf den Volksgesang nur hinlauschten, so hörte nun Weber mit angestrengtester Aufmerksamkeit auf ihn. Drang der Duft der schönen Volksblume von der Waldwiese auf in die prunkenden Gemächer der luxuriösen Musikwelt, um dort zu portativen Wohlgerüchen destilliert zu werden, so trieb die Sehnsucht nach dem Anblicke der Blume Weber aus den üppigen Sälen hinab auf die Waldwiese selbst: dort gewahrte er die Blume am Quell des munter rieselnden Baches, zwischen kräftig duftendem Waldgrase auf wunderbar gekräuseltem Moose, unter sinnig rauschendem Laubgezweige der alten stämmigen Bäume. Wie fühlte der selige Künstler sein Herz erbeben bei diesem Anblicke, beim Einatmen dieser Fülle des Duftes! Er konnte dem Liebesdrange nicht widerstehen, der entnervten Menschheit diesen heilenden Anblick, diesen belebenden Duft zur Erlösung von ihrem Wahnsinne zuzuführen,

die Blume selbst ihrer göttlich zeugenden Wildnis zu entreißen, um sie als Allerheiligstes der segenbedürftigen Luxuswelt vorzuhalten: — er brach sie! — Der Unglückliche! — Oben im Prunkgemache setzte er die süß Verschämte in die kostbare Vase; täglich netzte er sie mit frischem Wasser aus dem Waldquell. Doch sieh'! — die so keusch geschlossenen straffen Blätter entfalten sich, wie zu schlaffer Wollust ausgedehnt; schamlos enthüllt sie ihre edlen Zeugungsglieder und bietet sie mit grauenvoller Gleichgültigkeit der riechenden Nase jedes gaunerischen Wollüstlings dar. „Was ist dir, Blume?" ruft in Seelenangst der Meister: „vergissest du so die schöne Waldwiese, wo du so keusch gewachsen?" Da läßt die Blume, eines nach dem andern, die Blätter fallen; matt und welk zerstreuen sie sich auf dem Teppich; und ein letzter Hauch ihres süßen Duftes weht dem Meister zu: „Ich sterbe nur, — da du mich brachest!" — Und mit ihr starb der Meister. Sie war die Seele seiner Kunst, und diese Kunst der rätselvolle Haft seines Lebens gewesen. — Auf der Waldwiese wuchs keine Blume mehr! — Tyroler Sänger kamen von ihren Alpen: sie sangen dem Fürsten Metternich vor; der empfahl sie mit guten Briefen an alle Höfe, und alle Lords und Bankiers amüsierten sich in ihren geilen Salons an dem lustigen Jodeln der Alpenkinder und wie sie von ihrem „Dierndel" sangen. Jetzt marschieren die Burschen nach Bellinischen Arien zum Morde ihrer Brüder, und tanzen mit ihrem Dierndel nach Donizettischen Opernmelodien, denn — die Blume wuchs nicht wieder! —

Es ist ein charakteristischer Zug der deutschen Volksmelodie, daß sie weniger in kurzgefügten, keck und sonderlich bewegten Rhythmen, sondern in langatmigen, froh und doch sehnsüchtig geschwellten Zügen sich uns kundgibt. Ein deutsches Lied, gänzlich ohne harmonischen Vortrag, ist uns undenkbar: überall hören wir es mindestens zweistimmig gesungen, die Kunst fühlt sich ganz von selbst aufgefordert, den Baß und die leicht zu ergänzende zweite Mittelstimme einzufügen, um den Bau der harmonischen Melodie vollständig vor sich zu haben. Diese Melodie ist die Grundlage der Weberschen Volksoper: sie ist, frei aller lokal-nationellen Sonderlichkeit, von breitem, allgemeinem Empfindungsausdrucke, hat keinen andern Schmuck, als das Lächeln süßester und natürlichster Innigkeit, und spricht

so, durch die Gewalt unentstellter Anmut, zu den Herzen der Menschen, gleichviel welcher nationalen Sonderheit sie angehören mögen, eben weil in ihr das Reinmenschliche so ungefärbt zum Vorschein kommt. Möchten wir in der weltverbreiteten Wirkung der Weberschen Melodie das Wesen deutschen Geistes und seine vermeintliche Bestimmung besser erkennen, als wir in der Lüge von seinen spezifischen Qualitäten es tun! —

Nach dieser Melodie gestaltet Weber alles; was er, gänzlich von ihr erfüllt, gewahrt und wiedergeben will, was er so im ganzen Gerüste der Oper für fähig erkennt oder fähig zu machen weiß, in dieser Melodie sich auszudrücken, sei es auch nur dadurch, daß er es mit ihrem Atem überhaucht, mit einem Tautropfen aus dem Kelche der Blume es besprengt, das mußte ihm gelingen zu hinreißend wahrer und treffender Wirkung zu bringen. Und diese Melodie war es, die Weber zum wirklichen Faktor seiner Oper machte: das Vorgeben des Dramas fand durch diese Melodie insoweit seine Verwirklichung, als das ganze Drama von vorherein wie vor Sehnsucht hingegossen war, in diese Melodie aufgenommen, von ihr verzehrt, in ihr erlöst, durch sie gerechtfertigt zu werden. Betrachten wir so den „Freischützen" als Drama, so müssen wir seiner Dichtung genau die selbe Stellung zu Webers Musik zuweisen, als der Dichtung des „Tancredi" zur Musik Rossinis. Die Melodie Rossinis bedingte den Charakter der Dichtung des „Tancredi" ganz eben so, als Webers Melodie die Dichtung des Kindschen „Freischützen", und Weber war hier nichts andres, als was Rossini dort war, nur er edel und sinnig, was dieser frivol und sinnlich *. Weber öffnete nur die Arme zur Aufnahme des Dramas um so viel weiter, als seine Melodie die wirkliche Sprache des Herzens, wahr und ungefälscht war: was in ihr aufging, war wohl geborgen und sicher vor jeder Entstellung. Was in dieser Sprache, bei all' ihrer Wahrheit, dennoch ihrer Beschränktheit wegen nicht auszusprechen war, das mühte sich auch Weber vergebens herauszubringen; und sein Stammeln gilt uns hier als

* Was ich hier unter „sinnlich" verstehe, im Gegensatz zu der Sinnlichkeit, die ich als das verwirklichende Moment des Kunstwerkes setze, möge aus dem Zurufe eines italienischen Publikums erhellen, das im Entzücken über den Gesang eines Kastraten in den Schrei ausbrach: „Gesegnet sei das Messerchen!" —

das redliche Bekenntnis von der Unfähigkeit der Musik, selbst wirklich Drama zu werden, nämlich, das wirkliche, nicht bloß für sie zugeschnittene, Drama in sich aufgehen zu lassen; wogegen sie vernünftigerweise in diesem wirklichen Drama aufzugehen hat.

Wir haben die Geschichte der Melodie fortzusetzen.

War Weber im Aufsuchen der Melodie auf das Volk zurückgegangen, und traf er im deutschen Volke die glückliche Eigenschaft naiver Innigkeit ohne beengende nationale Sonderlichkeit an, so hatte er die Opernkomponisten im allgemeinen auf einen Quell hingelenkt, dem sie nun überall, wohin ihr Auge zu dringen vermochte, als einem nicht übel ergiebigen Brunnen nachspähten.

Zunächst waren es französische Komponisten, die auf Zubereitung des Krautes Bedacht nahmen, das bei ihnen als heimische Pflanze gewachsen war. Schon längst hatte sich bei ihnen das witzige oder sentimentale „Couplet" auf der Volksbühne im rezitierten Schauspiele geltend gemacht. Seiner Natur nach mehr für den heiteren, oder — wenn für den empfindsamen, doch nie für den leidenschaftlichen tragischen Ausdruck geeignet, hat es ganz von selbst auch den Charakter des dramatischen Genres bestimmt, in welchem es mit vorherrschender Absicht angewandt wurde. Der Franzose ist nicht gemacht, seine Empfindungen gänzlich in Musik aufgehen zu lassen; steigert sich seine Erregtheit bis zum Verlangen nach musikalischem Ausdrucke, so muß er dabei sprechen oder mindestens dazu tanzen können. Wo bei ihm das Couplet aufhört, da fängt der Kontretanz an; ohne den gibt's keine Musik für ihn. Ihm ist beim Couplet das Sprechen so sehr die Hauptsache, daß er es auch nur allein, nie mit andern zusammen singen will, weil man sonst nicht deutlich mehr verstehen würde, was gesprochen wird. Auch im Kontretanze stehen sich die Tänzer meistens einzeln gegenüber; jeder macht für sich, was er zu machen hat, und Umschlingungen des Paares finden nur statt, wenn der Charakter des Tanzes überhaupt es gar nicht anders mehr zuläßt. So steht im französischen Vaudeville alles zum musikalischen Apparate Gehörige einzeln, und nur durch die geschwätzige Prosa vermittelt, neben

einander da, und wo das Couplet von mehreren zugleich gesungen wird, geschieht dies im peinlichsten musikalischen Einklange von der Welt. Die französische Oper ist das erweiterte Vaudeville; der breitere musikalische Apparat in ihr ist für die Form der sogenannten dramatischen Oper, für den Inhalt aber demjenigen virtuosen Elemente entnommen, das durch Rossini seine üppigste Bedeutung erhielt.

Die eigentümliche Blüte dieser Oper ist und bleibt immer das mehr gesprochene als gesungene Couplet, und dessen musikalische Essenz die rhythmische Melodie des Kontretanzes. Auf dieses nationale Produkt, das immer nur als Nebenläufer der dramatischen Absicht, nie aber zu ihrer wirklichen Aufnahme in sich verwendet worden war, gingen französische Opernkomponisten mit erwogener Absichtlichkeit zurück, als sie auf der einen Seite des Todes der Spontinischen Oper inne wurden, auf der andern Seite aber die weltberauschende Wirkung Rossinis, wie namentlich auch den herzbewegenden Einfluß der Melodie Webers gewahrten. Der lebendige Inhalt jenes französischen Nationalproduktes war aber bereits verschwunden; so lange hatten Vaudeville und komische Oper an ihm gesogen, daß sein Quell in trockenster Dürre nicht mehr zu fließen vermochte. Wo die naturbedürftigen Kunstmusiker nach dem ersehnten Rauschen des Baches hinhorchten, konnten sie es vor dem prosaischen Klippklapp der Mühle nicht mehr vernehmen, deren Rad sie selbst mit dem Wasser trieben, daß sie aus seinem natürlichen Bette im breternen Kanale zu ihr hingeleitet hatten. Wo sie das Volk singen hören wollten, tönten ihnen nur ihre ekelhaften wohlbekannten Vaudeville-Maschinenfabrikate entgegen.

Nun ging die große Jagd auf Volksmelodien in fremder Herren Ländern los. Bereits hatte Weber selbst, dem die heimische Blume welkte, in Forkels Schilderungen der arabischen Musik fleißig geblättert und ihnen einen Marsch für Haremswächter entnommen. Unsre Franzosen waren flinker auf den Beinen; sie blätterten nur im Reisehandbuche für Touristen, und machten sich dabei selbst auf, ganz in der Nähe zu hören und zu sehen, wo irgend noch ein Stück Volksnaivetät vorhanden wäre, wie es aussähe und wie es klänge. Unsre greise Zivilisation ward wieder kindisch, und kindische Greise sterben bald! —

Dort im schönen, vielbesudelten Lande Italien, dessen

musikalisches Fett Rossini so vornehm behaglich für die vermagerte Kunstwelt abgeschöpft hatte, saß der sorglos üppige Meister und sah mit verwundertem Lächeln dem Herumkrabbeln der galanten Pariser Volksliederjäger zu. Einer von diesen war ein guter Reiter, und wenn er nach heftigem Ritte vom Pferde stieg, wußte man, daß er eine gute Melodie gefunden hatte, die ihm vieles Geld einbringen würde. Dieser ritt jetzt wie besessen durch allen Fisch- und Gemüsekram des Marktes von Neapel hindurch, daß alles rings umherflog, Geschnatter und Gefluche ihm nachfolgte, und drohende Fäuste sich gegen ihn erhoben, — so daß ihm mit Blitzesschnelle der Instinkt von einer prachtvollen Fischer- und Gemüsehändler-Revolution in die Nase fuhr. Aber hiervon war noch mehr zu profitieren! Hinaus nach Portici jagt der Pariser Reiter, zu den Barken und Netzen jener naiven Fischer, die da singen und Fische fangen, schlafen und wüten, mit Weib und Kind spielen und Messer werfen, sich totschlagen und immer dabei singen. Meister Auber, gesteh', das war ein guter Ritt und besser, als auf dem Hippogryphen, der immer nur in die Lüfte schreitet, — aus denen doch eigentlich gar nichts zu holen ist, als Schnupfen und Erkältung! — Der Reiter ritt heim, stieg vom Roß, machte Rossini ein ungemein verbindliches Kompliment (er wußte wohl, warum?), nahm Extrapost nach Paris, und was er im Handumdrehen dort fertigte, war nichts andres als die „Stumme von Portici".

— Diese Stumme war die nun sprachlos gewordene Muse des Dramas, die zwischen singenden und tobenden Massen einsam traurig, mit gebrochenem Herzen dahinwandelte, um vor Lebensüberdruß sich und ihren unlösbaren Schmerz endlich im künstlichen Wüten des Theatervulkanes zu ersticken! —

Rossini schaute dem prächtigen Spektakel aus der Ferne zu und als er nach Paris reiste, hielt er es für gut, unter den schneeigen Alpen der Schweiz ein wenig zu rasten und wohl darauf hinzuhorchen, wie die gesunden, kecken Burschen dort mit ihren Bergen und Kühen sich musikalisch zu unterhalten pflegten. In Paris angelangt, machte er Auber sein verbindlichstes Kompliment (er wußte wohl, warum?), und stellte der Welt mit vieler Vaterfreude sein jüngstes Kind vor, das er mit glücklicher Eingebung „Wilhelm Tell" getauft hatte.

Die „Stumme von Portici" und „Wilhelm Tell" wurden nun die beiden Achsen, um die sich fortan die ganze spekulative Opernmusikwelt bewegte. Ein neues Geheimnis, den halbverwesten Leib der Oper zu galvanisieren, war gefunden, und so lange konnte die Oper nun wieder leben, als man irgend noch nationale Besonderheiten zur Ausbeutung vorfand. Alle Länder der Kontinente wurden durchforscht, jede Provinz ausgeplündert, jeder Volksstamm bis auf den letzten Tropfen seines musikalischen Blutes ausgesogen, und der gewonnene Spiritus zum Gaudium der Herren und Schächer der großen Opernwelt in blitzenden Feuerwerken verpraßt. Die deutsche Kunstkritik aber erkannte eine bedeutungsvolle Annäherung der Oper an ihr Ziel; denn nun habe sie die „nationale", ja — wenn man will — sogar die „historische" Richtung eingeschlagen. Wenn die ganze Welt verrückt wird, fühlen sich die Deutschen am seligsten dabei; denn desto mehr haben sie zu deuten, zu erraten, zu sinnen und endlich — damit ihnen ganz wohl werde — zu klassifizieren! —

Betrachten wir, worin die Einwirkung des *Nationalen* auf die Melodie, und durch sie auf die Oper bestand.

Das *Volkstümliche* ist von jeher der befruchtende Quell aller Kunst gewesen, so lange als es — frei von aller Reflexion — in natürlich aufsteigendem Wachstum sich bis zum Kunstwerke erheben konnte. In der Gesellschaft, wie in der Kunst, haben wir nur vom Volke gezehrt, ohne daß wir es wußten. In weitester Entfernung vom Volke hielten wir die Frucht, von der wir lebten, für Manna, das uns Privilegierten und Auserlesenen Gottes, Reichen und Genies, ganz nach himmlischer Willkür aus der Luft herab in das Maul fiel. Als wir das Manna aber verpraßt hatten, sahen wir uns nun hungrig nach den Fruchtbäumen auf Erden um, und raubten diesen nun, als Räuber von Gottes Gnaden, mit keckem, räuberischem Bewußtsein ihre Früchte, unbekümmert darum, ob wir sie gepflanzt oder gepflegt hatten; ja, wir hieben die Bäume selbst um — bis auf die Wurzeln, um zu sehen, ob nicht auch diese durch künstliche Zubereitung schmackhaft oder doch wenigstens verschlingbar gemacht werden könnten. So reuteten wir den ganzen schönen Naturwald des Volkes aus, daß wir *mit ihm* nun als nackte, hungerleidige Bettler dastehen.

So hat denn auch die Opernmusik, da sie ihrer gänzlichen Zeugungsunfähigkeit und des Vertrocknens aller ihrer Säfte bewußt wurde, sich auf das Volkslied gestürzt, bis auf seine Wurzeln es ausgesogen, und sie wirft nun den faserigen Rest der Frucht in ekelhaften Opernmelodien dem beraubten Volke als elende und gesundheitsschädliche Nahrung hin. Aber auch sie, die Opernmelodie, ist nun ohne alle Aussicht auf neue Nahrung geworden; sie hat alles verschlungen, was sie verschlingen konnte; ohne mögliche neue Befruchtung geht sie unfruchtbar zugrunde: sie kaut nun mit der Todesangst eines sterbenden Gefräßigen an sich selber herum, und dieses widerliche Herumknaupeln an sich selbst nennen deutsche Kunstkritiker „Streben nach höherer Charakteristik", nachdem sie zuvor das Umschlagen jener ausgeplünderten Volksfruchtbäume „Emanzipation der Massen" getauft haben!

Das wahrhaft Volkstümliche vermochte der Opernkomponist nicht zu erfassen; um dies zu können, hätte er selbst aus dem Geiste und den Anschauungen des Volkes schaffen, d. h. im Grunde selbst Volk sein müssen. Nur das Sonderliche konnte er fassen, in welchem sich ihm die Besonderheit des Volkstümlichen kundgibt, und dies ist das Nationale. Die Färbung des Nationalen, in den höheren Ständen bereits gänzlich verwischt, lebte nur noch in den Teilen des Volkes, die, an die Scholle des Feldes, des Ufers oder des Bergtales geheftet, von allem befruchtenden Austausch ihrer Eigentümlichkeiten zurückgehalten worden waren. Nur ein starr und stereotyp Gewordenes fiel daher jenen Ausbeutern in die Hände, und in diesen Händen, die — um es nach luxuriöser Willkür verwenden zu können — ihm erst noch die letzten Fasern seiner Zeugungsorgane ausziehen mußten, konnte es nur zum modischen Kuriosum werden. Wie man in der Kleidermode jede beliebige, Einzelnheit fremder, bisher unbeachteter Volkstrachten zu unnatürlichem Ausputze verwendete, so wurden in der Oper einzelne, vom Leben verborgener Nationalitäten losgelöste Züge in Melodie und Rhythmus, auf das scheckige Gerüste überlebter, inhaltsloser Formen gesetzt.

Einen nicht unwesentlichen Einfluß mußte dieses Verfahren jedoch auf das Gebahren dieser Oper ausüben, den wir jetzt näher zu betrachten haben: nämlich die Veränderung in dem

Verhältnisse der darstellenden Faktoren der Oper zueinander, die, wie erwähnt, als „Emanzipation der Massen“ aufgefaßt worden ist.

IV.

Jede Kunstrichtung nähert sich ganz in dem Grade ihrer Blüte, als sie das Vermögen zu dichter, deutlicher und sicherer Gestaltung gewinnt. Das Volk, das im Anfange sein Staunen über die weithin wirkenden Wunder der Natur in den Ausrüfen lyrischer Ergriffenheit äußert, verdichtet, um den staunenerregenden Gegenstand zu bewältigen, die weitverzweigte Naturerscheinung zum Gott, und den Gott endlich zum Helden. In diesem Helden, als dem gedrängten Bilde seines eigenen Wesens, erkennt es sich selbst, und seine Taten feiert es im Epos, im Drama aber stellt es selbst sie dar. Der tragische Held der Griechen schritt aus dem Chor heraus und sprach zu ihm zurückgewandt: „Seht, so tut und handelt ein Mensch; was ihr in Meinungen und Sprüchen feiertet, das stelle ich euch als unwiderleglich wahr und notwendig dar.“ — Die griechische Tragödie faßte in Chor und Helden das Publikum und das Kunstwerk zusammen: dieses gab sich in ihr mit dem Urteile über sich — als gedichtete Anschauung — zugleich dem Volke, und genau in dem Grade reifte das Drama als Kunstwerk, als das verdeutlichende Urteil des Chores in den Handlungen der Helden selbst sich so unwiderleglich ausdrückte, daß der Chor von der Szene ab ganz in das Volk zurücktreten, und dafür als belebender und verwirklichender Teilnehmer der Handlung — als solcher — selbst behilflich werden konnte. Shakespeares Tragödie steht insofern unbedingt über der griechischen, als sie für die künstlerische Technik die Notwendigkeit des Chores vollkommen überwunden hat. Bei Shakespeare ist der Chor in lauter an der Handlung persönlich beteiligte Individuen aufgelöst, welche für sich ganz nach derselben individuellen Notwendigkeit ihrer Meinung und Stellung handeln, wie der Hauptheld, und selbst ihre scheinbare Unterordnung im künstlerischen Rahmen ergibt sich nur aus den ferneren Berührungspunkten, in denen sie mit dem Haupthelden stehen, keineswegs aber aus einer etwa prinzipiellen technischen Verachtung der

Nebenpersonen; denn überall da, wo die selbst untergeordnetste Person zur Teilnahme an der Haupthandlung zu gelangen hat, äußert sie sich ganz nach persönlich charakteristischem, freiem Ermessen.

Wenn die sicher und fest gezeichneten Persönlichkeiten Shakespeares im weiteren Verlaufe der modernen dramatischen Kunst immer mehr von ihrer plastischen Individualität verloren und bis zur bloßen stabilen Charaktermaske ohne alle Individualität herabsanken, so ist dies dem Einflusse des ständisch uniformierenden Staates zuzuschreiben, der das Recht der freien Persönlichkeit mit immer tötlicherer Gewalt unterdrückte. Das Schattenspiel solcher innerlich hohlen, aller Individualität baren Charaktermasken ward die dramatische Grundlage der Oper. Je inhaltsloser die Persönlichkeiten unter diesen Masken waren, desto geeigneter erachtete man sie zum Singen der Opernarie. „Prinz und Prinzeßin", — das ist die ganze dramatische Achse, um die sich die Oper drehte, und — bei Licht besehen — jetzt noch dreht. Alles Individuelle konnte diesen Opernmasken nur durch den äußeren Anstrich kommen, und endlich mußte die Besonderheit der Lokalität des Schauplatzes ihnen das ersetzen, was ihnen innerlich ein- für allemal abging. Als die Komponisten alle melodische Produktivität ihrer Kunst erschöpft hatten und vom Volke sich die Lokalmelodie erborgen mußten, griff man endlich auch zum ganzen Lokale selbst: Dekorationen, Kostüme, und das, was diese auszufüllen hatte, die bewegungsfähige Umgebung — der Opernchor, ward endlich die Hauptsache, die Oper selbst, welche von allen Seiten ihr flimmerndes Licht auf „Prinz und Prinzessin" werfen mußte, um die armen Unglücklichen am kolorierten Sängerleben zu erhalten.

So war denn der Kreislauf des Dramas zu seiner tötlichen Schmach erfüllt: die individuellen Persönlichkeiten, zu denen einst der Chor des Volkes sich verdichtet hatte, verschwammen in buntscheckige, massenhafte Umgebung ohne Mittelpunkt. Als diese Umgebung gilt uns in der Oper der ganze ungeheure szenische Apparat, der durch Maschinen, gemalte Leinwand und bunte Kleider uns als Stimme des Chores zuschreit: „Ich bin ich, und keine Oper ist außer mir!"

Wohl hatten schon früher edle Künstler des Schmuckes des Nationalen sich bedient; nur da aber vermochte es einen wirk-

lichen Zauber auszuüben, wo es eben nur als gelegentlich erforderlicher Schmuck einem durch charakteristische Handlung belebten, dramatischen Stoffe beigegeben und ohne alle Ostentation eingefügt war. Wie trefflich wußte Mozart seinem Osmin und seinem Figaro ein nationales Kolorit zu geben, ohne in der Türkei und in Spanien, oder gar in Büchern, nach der Farbe zu suchen. Jener Osmin und jener Figaro waren aber wirkliche, von einem Dichter glücklich entworfene, vom Musiker mit wahrem Ausdrucke ausgestattete und vom gesunden Darsteller gar nicht zu verfehlende, individuelle Charaktere. Die nationale Zutat unsrer modernen Opernkomponisten wird aber nicht auf solche Individualitäten verwandt, sondern sie soll dem an sich ganz Charakterlosen eine irgendwie charakteristische Unterlage, zu Belebung und Rechtfertigung einer an und für sich ganz gleichgültigen und farblosen Existenz, erst geben. Die Spitze, auf die alles gesunde Volkstümliche ausläuft, das rein menschlich Charakteristische, ist in unsrer Oper von vornherein als farblose, nichtsbedeutende Ariensängermaske verbraucht, und diese Maske soll nun durch den Widerschein der umgebenden Farbe nur künstlich belebt werden, weshalb denn auch diese Farbe der Umgebung in den allergrellsten und schreiendsten Klecksen aufgetragen wird.

Um die öde Szene um den Ariensänger herum zu beleben, hat man das Volk, dem man seine Melodie abgenommen hatte, selbst endlich auf die Bühne gebracht; aber natürlich konnte das nicht das Volk sein, das jene Weise erfand, sondern die gelehrig abgerichtete Masse, die nun nach dem Takte der Opernarie hin- und hermaschierte. Nicht das Volk brauchte man, sondern die Masse, d. h. den materiellen Überrest von dem Volke, dem man den Lebensgeist ausgesaugt hatte. Der massenhafte Chor unsrer modernen Oper ist nichts andres, als die zum Gehen und Singen gebrachte Dekorationsmaschinerie des Theaters, der stumme Prunk der Kulissen in bewegungsvollen Lärm umgesetzt. „Prinz und Prinzessin" hatten mit dem besten Willen nichts mehr zu sagen, als ihre tausendmal gehörten Schnörkelarien: man suchte das Thema endlich dadurch zu variieren, daß das ganze Theater von der Kulisse bis zum verhundertfachten Choristen diese Arie mitsang, und zwar — je höher die Wirkung steigen soll — gar nicht einmal mehr viel-

stimmig, sondern im wirklichen tobenden Einklange. In dem heutzutage so berühmt gewordenen „Unisono" enthüllt sich ganz ersichtlich der eigentliche Kern der Absicht der Massenanwendung, und im Sinne der Oper hören wir ganz richtig die Massen „emanzipiert", wenn wir sie, wie in den berühmtesten Stellen der berühmtesten modernen Oper, die alte, abgedroschene Arie im hundertstimmigen Einklange vortragen hören. So hat unser heutiger Staat die Masse ebenfalls emanzipiert, wenn er sie in Soldatenuniform bataillonsweise aufmarschieren, links und rechts schwenken, schultern und präsitieren läßt: wenn die Meyerberrschen „Hugenotten" sich zu ihrer höchsten Spitze erheben, hören wir an ihnen, was wir an einem preußischen Gardebataillon sehen. Deutsche Kritiker nennen's — wie gesagt — Emanzipation der Massen. —

Die so „emanzipierte" Umgebung war im Grunde genommen aber wieder auch nur eine Maske. Wenn wirklich charakteristisches Leben in den Hauptpersonen der Oper nicht vorhanden war, so konnte dies wahrlich dem massenhaften Apparate noch weniger eingegossen werden. Der Widerschein, der von diesem Apparate aus belebend auf die Hauptpersonen fallen sollte, konnte daher von irgendwelcher ergiebigen Wirkung nur dann sein, wenn auch die Maske der Umgebung von Außen woher einen Anstrich erhielt, der über ihre innere Hohlheit täuschte. Diesen Anstrich gewann man aus dem historischen Kostüm, das das nationale Kolorit noch prägnanter machen mußte.

Man sollte annehmen, hier, beim Einmischen des historischen Motives, habe nun dem Dichter die Aufgabe zugeteilt werden müssen, entscheidend in die Gestaltung der Oper einzugreifen. Leicht dürfen wir aber unsern Irrtum einsehen, wenn wir bedenken, welchen Gang bisher die Fortbildung der Oper genommen hatte, wie sie alle Phasen ihrer Entwicklung nur dem verzweifelten Streben des Musikers, sein Werk am künstlichen Dasein zu erhalten, verdanken mußte, und selbst zur Verwendung historischer Motive nicht durch ein als notwendig empfundenes Verlangen, sich an den Dichter zu ergeben, sondern durch den Drang rein musikalischer Umstände hingewiesen

ward, — durch einen Drang, der wiederum nur aus der ganzen unnatürlichen Aufgabe des Musikers, im Drama Absicht und Ausdruck zugleich geben zu sollen, hervorging. Wir werden später auf die Stellung des Dichters zu unsrer modernsten Oper noch zurückkommen; für jetzt verfolgen wir ungestört vom Standpunkte des wirklichen Faktors der Oper, des Musikers, aus, bis wohin sein irriges Streben ihn führen mußte.

Der Musiker, der — mochte er sich gebärden, wie er wollte — nur Ausdruck und nichts als Ausdruck geben konnte, mußte ganz in dem Maße auch das wirkliche Vermögen zu gesundem und wahrem Ausdrucke verlieren, als er den Gegenstand seines Ausdruckes, in seinem verkehrten Eifer, diesen Gegenstand selbst zu zeichnen, selbst zu dichten, zum gründsätzlich matten und inhaltslosen Schema herabwürdigte. Hatte er nicht vom Dichter den Menschen verlangt, sondern vom Mechaniker den Gliedermann, den er mit seinen Gewändern nach Belieben drapierte, um durch den Farbenreiz und die Anordnung dieser Gewänder allein zu entzücken, so mußte er nun, da er das warme Pulsieren des menschlichen Leibes an dem Gliedermanne unmöglich darstellen konnte, bei somit immer größerer Verarmung seiner Ausdrucksmittel endlich nur noch auf unerhört mannigfaltige Variation in den Farben und Falten seiner Gewänder bedacht sein. Das historische Gewand der Oper — das ergiebigste, weil es nach Klima und Zeitalter auf das Bunteste zu wechseln imstande war, — ist aber eigentlich doch nur das Werk des Dekorationsmalers und Theaterschneiders, wie diese beiden Faktoren denn in Wahrheit die allerwichtigsten Bundesgenossen des modernen Opernkomponisten geworden sind. Allein auch der Musiker unterließ es nicht, seine Tonfarbenpalette für das historische Kostüm herzurichten; wie hätte er, der Schöpfer der Oper, der sich den Dichter zum Bedienten gemacht hatte, den Maler und Schneider nicht auch ausstechen sollen? Hatte er das ganze Drama, mit Handlung und Charakteren, in Musik aufgelöst, wie sollte es ihm unmöglich bleiben, auch die Zeichnungen und Farben des Malers und Schneiders musikalisch zu Wasser zu machen? Er vermochte es, alle Dämme niederzureißen, alle Schleusen zu öffnen, die das Meer vom Lande trennen, und so in der Sündflut seiner Musik das Drama mit Mann und Maus, mit Pinsel und Schere zu ersäufen!

Der Musiker mußte aber auch die ihm prädestinierte Aufgabe erfüllen, der deutschen Kritik, für die Gottes allgütige Fürsorge bekanntlich die Kunst geschaffen hat, die Freude des Geschenkes einer „historischen Musik" zu machen. Sein hoher Ruf begeisterte ihn, gar bald das Richtige zu finden.

Wie mußte eine „historische" Musik sich anhören, wenn sie die Wirkung einer solchen machen sollte? Jedenfalls anders als eine nicht historische Musik. Worin lag hier aber der Unterschied? Offenbar darin, daß die „historische Musik" von der gegenwärtig gewöhnten so verschieden sei, als das Kostüm einer früheren Zeit von dem der Gegenwart. War es nicht das Klügste, genau so, wie man das Kostüm dem betreffenden Zeitalter getreu nachahmte, auch die Musik diesem Zeitalter zu entnehmen? Leider ging dies nicht so leicht, denn in jenen im Kostüm so pikanten Zeitalter gab es barbarischerweise noch keine Opern: eine allgemeine Opernsprache war ihnen daher nicht zu entnehmen. Dagegen sang man damals in den Kirchen, und diese Kirchengesänge haben in der Tat, wenn man sie heute plötzlich singen läßt, unsrer Musik gegenüber gehalten, etwas überraschend Fremdartiges. Vortrefflich! Kirchengesänge her! Die Religion muß aufs Theater wandern! — So ward die musikalisch historische Kostümnot zur christlich religiösen Operntugend. Für das Verbrechen des Raubes der Volksmelodie verschaffte man sich römisch-katholische und evangelisch-protestantische Kirchenabsolution, und zwar gegen die Wohltat, die man der Kirche dadurch erwies, daß, wie zuvor die Massen, nun auch die Religion — um im Ausdrucke der deutschen Kritik konsequent zu bleiben — durch die Oper „emanzipiert" wurde.

So ward der Opernkomponist vollständig zum Erlöser der Welt, und in dem tiefbegeisterten, von selbstzerfleischendem Schwärmereifer unwiderstehlich hingerissenen Meyerbeer haben wir jedenfalls den modernen Heiland, das weltsündentragende Lamm Gottes zu erkennen.

Dennoch konnte diese entsündigende „Emanzipation der Kirche" nur begingsweise vom Musiker vollzogen werden. Wollte die Religion durch die Oper beseligt sein, so mußte sie sich gefallen lassen, nur einen gewissen, vernünftigerweise ihr zugehörigen Platz unter den übrigen Emanzipierten einzunehmen. Die Oper, als Befreierin der Welt, mußte die Religion beherr-

schen, nicht die Religion der Oper; sollte die Oper zur Kirche werden, so war die Religion ja nicht von der Oper, sondern diese von ihr emanzipiert. Für die Reinheit des musikalisch-historischen Kostümes hätte es der Oper allerdings erwünscht sein können, nur noch mit der Religion zu tun zu haben, denn die einzig verwendbare historische Musik fand sich nur in der Kirchenmusik vor. Nur mit Mönchen und Pfaffen zu tun zu haben, hätte aber der Heiterkeit der Oper empfindlich schaden müssen: denn das, was durch die Emanzipation der Religion verherrlicht werden sollte, war ja eigentlich nur die Opernarie, dieser üppig entfaltete Urkeim alles Opernwesens, der keineswegs im Verlangen nach andächtiger Sammlung, sondern nach unterhaltender Zerstreuung wurzelte. Genau genommen war die Religion nur als Beischmack zu verwenden, ganz wie im wohlgeordneten Staatsleben: das Hauptgewürz mußte „Prinz und Prinzessin", nebst gehöriger Zutat von Spitzbuben, Hofchor und Volkschor, Kulissen und Kleidern bleiben.

Wie war nur auch dies ganze hochwürdige Opernkollegium in historische Musik umzusetzen? —

Hier eröffnete sich dem Musiker das unabsehbar graue Nebelfeld reiner, absoluter Erfindung: die Aufforderung zum Erschaffen aus Nichts. Sieh' da, wie schnell er mit sich einig wurde! Er hatte nur dafür zu sorgen, daß die Musik immer ein wenig anders klinge, als man der Gewohnheit nach annehmen müsse, daß sie zu klingen hätte, so klang jedenfalls seine Musik fremdartig, und ein richtiger Schnitt des Theaterschneiders genügte, um sie vollständig „historisch" zu machen.

Die Musik, als reichstes Vermögen des Ausdruckes, erhielt nun eine ganz neue, ungemein pikante Aufgabe, nämlich: den Ausdruck, den sie überhaupt schon zum Gegenstande des Ausdruckes gemacht hatte, wiederum durch sich selbst zu widerlegen; der Ausdruck, der ohne ausdruckswerten Gegenstand an und für sich nichtig war, wurde im Streben, dieser Gegenstand für sich selbst zu sein, wiederum verneint, so daß das Resultat unsrer Welterschaffungstheorien, nach denen aus zwei Verneinungen das Etwas entstanden ist, von dem Opernkomponisten vollständig erreicht werden mußte. Wir empfehlen der deutschen Kritik den hieraus entstandenen Opernstil als „emanzipierte Metaphysik".

Betrachten wir dies Verfahren etwas näher. —

Wollte der Komponist einen unmittelbar entsprechenden nackten Ausdruck geben, so konnte er dies mit dem besten Willen nicht anders als in der musikalischen Sprechweise, die uns heute eben als verständlicher musikalischer Ausdruck gilt; beabsichtigte er nun, diesem ein historisches Kolorit zu verleihen, und konnte er dies im Grunde nur dadurch für erreichbar halten, daß er ihm einen überhaupt fremdartigen, ungewohnten Beiklang gab, so stand ihm zunächst allerdings die Ausdrucksweise einer früheren musikalischen Epoche zu Gebote, die er nach Belieben nachahmen, und von der er nach willkürlichem Ermessen entnehmen konnte. Auf diese Weise hat sich denn auch der Komponist aus allen, irgend schmackhaften Stileigentümlichkeiten verschiedener Zeiten einen scheckigen Sprachjargon zusammengesetzt, der an und für sich seinem Streben nach Fremdartigkeit und Ungewohntheit nicht übel entsprechen konnte. Die musikalische Sprache, sobald sie sich vom ausdruckswerten Gegenstande loslöst, und ohne Inhalt nach opernarienhafter Willkür ganz allein sprechen, d. h. eben nur singend und pfeifend plaudern will, ist für ihr Wesen aber so ganz und gar der bloßen Mode unterworfen, daß sie entweder nur dieser Mode sich unterordnen, oder im glücklichen Falle sie nur beherrschen, d. h. die neuste Mode ihr zuführen kann. Der Jargon, den somit der Komponist erfand, um — der historischen Absicht zu lieb — fremdartig zu sprechen, wird, wenn er Glück macht, augenblicklich wiederum zur Mode, die, einmal angenommen, plötzlich gar nicht mehr fremdartig erscheint, sondern das Kleid ist, welches wir alle tragen, die Sprache, die wir alle sprechen. Der Komponist muß verzweifeln, sich durch seine eigenen Erfindungen somit immer wieder in dem Bestreben, fremdartig zu erscheinen, behindert zu sehen, und er muß notgedrungen daher auf ein Mittel verfallen, ein- für allemal fremdartig zu erscheinen, sobald er seinen Beruf zur „historischen" Musik erfüllen will. Er muß daher ein- für allemal darauf bedacht sein, selbst den entstelltesten Ausdruck — weil er einmal durch ihn zur modischen Gewohnheit gemacht worden ist — in sich wiederum zu entstellen: er muß sich vornehmen, genau genommen, da „Nein" zu sagen, wo er eigentlich „Ja" sagen will, da sich freudig zu gebärden, wo er Schmerz ausdrücken soll, da jammernd zu wimmern, wo er sich behaglicher

Lust hinzugeben hätte. Wahrlich, so und nicht anders ist es ihm möglich, in allen Fällen fremdartig, sonderbar, wie von Gottweißwoher kommend, zu erscheinen; er muß sich geradesweges verrückt stellen, um „historisch-charakteristisch" zu erscheinen. Hiermit ist denn auch in Wirklichkeit ein ganz neues Element gewonnen: der Drang zum „Historischen" hat zur hysterischen Verrücktheit geführt, und diese Verrücktheit ist zu unsrer Freude bei Licht besehen gar nichts andres, als — wie nennen wir es gleich? — Neuromantik.

V.

Der Verdrehung aller Wahrheit und Natur, wie wir sie für den musikalischen Ausdruck von den französischen sogenannten Neuromantikern ausüben sehen, war aus einem Gebiete der Tonkunst, das von der Oper vollkommen abseits lag, eine scheinbare Rechtfertigung, vor allem aber ein nährender Stoff zugeführt worden, die zusammen wir unter der Bezeichnung des Mißverständnisses Beethovens leicht begreifen können.

Sehr wichtig ist es, zu beachten, daß alles, was auf die Gestaltung der Oper bis in die neuesten Zeiten einen wirklichen und entscheidenden Einfluß ausübte, lediglich aus dem Gebiete der absoluten Musik, keineswegs aber aus dem der Dichtkunst, oder aus einem gesunden Zusammenwirken beider Künste, sich herleitete. Wie wir finden mußten, daß von Rossini an die Geschichte der Oper mit Bestimmtheit nur noch in die Geschichte der Opernmelodie auslaufe, so sehen wir auch in der neuesten Zeit alle Einwirkung auf das immer historisch-dramatischere Gebaren der Oper nur von dem Komponisten ausgehen, der im notgedrungenen Streben, die Opernmelodie zu variieren, von Folge zu Folge dahin getrieben wurde, in diese seine Melodie das Vorgehen selbst historischer Charakteristik aufzunehmen, und dadurch dem Dichter bezeichnete, was er dem Musiker, um dessen Vornehmen zu entsprechen, liefern müsse. War nun diese Melodie bisher als Gesangsmelodie künstlich fortgepflanzt worden, — als Melodie, die, von der bedingenden dichterischen Unterlage abgelöst, dennoch im Munde oder in der Kehle des Sängers neue Bedingungen zu weiterer Kulturent-

wicklung erhielt, — und gewann sie diese Bedingungen namentlich auch aus einem erneueten Ablauschen der ursprünglichen Naturmelodie, vom Munde des Volkes, — so wandte sich nun ihr heißhungeriges Hinhorchen endlich dahin, wo die Melodie vom Munde des Sängers wiederum abgelöst, aus der Mechanik des Instrumentes fernere Lebensbedingungen gewonnen hatte. Die Instrumentalmelodie, in die Operngesangsmelodie * übersetzt, ward so zum Faktor des vorgegebenen Dramas: — in der Tat, so weit mußte es mit dem unnatürlichen Genre der Opern kommen! —

Während die Opernmelodie, ohne wirkliche Befruchtung durch die Dichtkunst, nur von Gewaltsamkeit zu Gewaltsamkeit fortschreitend, sich ein mühseliges, zeugungsunfähiges Leben erhalten konnte, hatte die Instrumentalmusik sich das Vermögen gewonnen, die harmonische Tanz- und Liedweise durch Zerlegung in kleinere und kleinste Teile, durch neues und mannigfaltig verschiedenartiges Aneinanderfügen, Ausdehnen oder Verkürzen dieser Teile, zu einer besonderen Sprache auszubilden, die so lange im höheren künstlerischen Sinne willkürlich und für das Reinmenschliche ausdrucksunfähig war, als in ihr das Verlangen nach klarem und verständlichem Wiedergeben bestimmter, individueller menschlicher Empfindungen sich nicht als einzig maßgebende Notwendigkeit für die Gestaltung jener melodischen Sprachteile kundtat. Daß der Ausdruck eines ganz bestimmten, klarverständlichen individuellen Inhaltes in dieser, einer Empfindung nur nach ihrer Allgemeinheit gewachsenen Sprache in Wahrheit unmöglich war, hat erst derjenige Instrumentalkomponist aufzudecken vermocht, bei welchem das Verlangen, einen solchen Inhalt auszusprechen, zum verzehrend glühenden Lebenstriebe alles künstlerischen Gestaltens wurde.

Die Geschichte der Instrumentalmusik ist von da an, wo jenes Verlangen sich in ihr kundgab, die Geschichte eines künstlerischen Irrtumes, der aber nicht, wie der des Operngenres,

---

* Daß die Gesangsmelodie, die nicht aus dem Wortverse ihre lebengebenden Bedingungen erhielt, sondern diesem nur aufgelegt wurde, an sich bereits nur Instrumentalmelodie war, müssen wir jetzt schon beachten, an besonders geeigneter Stelle werden wir aber hierauf, und auf die Stellung dieser Melodie zum Orchester, näher zurückkommen.

mit Darlegung einer Unfähigkeit der Musik, sondern mit der Kundgebung eines unbegrenzten inneren Vermögens derselben endete. Der Irrtum Beethovens war der des Kolumbus *, der nur einen neuen Weg nach dem alten, bereits bekannten Indien aufsuchen wollte, dafür aber eine neue Welt selbst entdeckte; auch Kolumbus nahm seinen Irrtum mit sich in das Grab: er ließ seine Genossen durch einen Schwur bekräftigen, daß sie die neue Welt für das alte Indien hielten. So, immer noch im vollsten Irrtume befangen, löste dennoch seine Tat der Welt die Binde vom Gesicht, und lehrte sie auf das Unwiderleglichste die wirkliche Gestalt der Erde und die ungeahnte Fülle ihres Reichtumes erkennen. — Uns ist jetzt das unerschöpfliche Vermögen der Musik durch den urkräftigen Irrtum Beethovens erschlossen. Durch sein unerschrocken kühnstes Bemühen, das künstlerisch Notwendige in einem künstlerisch Unmöglichen zu erreichen, ist uns die unbegrenzte Fähigkeit der Musik aufgewiesen zur Lösung jeder denkbaren Aufgabe, sobald sie eben nur das ganz und allein zu sein braucht, was sie wirklich ist — Kunst des Ausdruckes.

Des Irrtumes Beethovens und des Gewinnes seiner künstlerischen Tat konnten wir aber erst inne werden, als wir seine Werke im vollen Zusammenhange zu überblicken vermochten, als er uns mit seinen Werken zu einer abgeschlossenen Erscheinung geworden war, und an den künstlerischen Erfolgen seiner Nachkommen, die den Irrtum des Meisters — als einen ihnen selbst nicht eigenen und ohne die riesige Kraft jenes seines Verlangens — in ihr Kunstschaffen aufnahmen, der Irrtum selbst uns klar werden mußte. Die Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger Beethovens gewahrten in dessen einzelnen Werken jedoch gerade nur das, was ihnen, je nach der Kraft ihrer Empfänglichkeit und Auffassungsfähigkeit, bald aus dem hinreißenden Eindrucke des Ganzen, bald aus der eigentümlichen Gestaltung des Einzelnen auffallend erkennbar war. So lange Beethoven, im Einklange mit dem Geiste seiner musikalischen Zeitumgebung, eben nur die Blüte dieses Geistes in seinen Werken niederlegte,

* Schon in meinem „Kunstwerk der Zukunft" verglich ich Beethoven mit Kolumbus: ich muß diesen Vergleich hier nochmals aufnehmen, weil in ihm noch eine wichtige, früher von mir nicht berührte Ähnlichkeit enthalten ist.

konnte der Reflex seines Kunstschaffens auf seine Umgebung nur ein wohltätiger sein. Von da an jedoch, wo, im genauen Zusammenhange mit schmerzlich ergreifenden Lebenseindrücken, in dem Künstler das Verlangen nach deutlichem Ausdrucke besonderer, charakteristisch individueller Empfindungen — wie zur verständlichen Kundgebung an die Teilnahme der Menschen — zu immer drängenderer Kraft erwuchs, — also von da an, wo es ihm immer weniger mehr darauf ankam, überhaupt Musik zu machen und in dieser Musik sich gefällig, fesselnd oder befeuernd allgemeinhin auszudrücken, sondern als ihn sein inneres Wesen mit Notwendigkeit drängte, einen bestimmten, seine Gefühle und Anschauungen erfüllenden Inhalt sicher und genau faßlich durch seine Kunst zum Ausdruck zu bringen, — von da an beginnt die große, schmerzliche Leidensperiode des tieferregten Menschen und notwendig irrenden Künstlers, der in den gewaltigen Zuckungen schmerzlich wonnigen Stammelns einer pythischen Begeisterung dem neugierigen Zuhörer, der ihn nicht verstand, weil der Begeisterte sich ihm eben nicht verständlich machen konnte, den Eindruck eines genialen Wahnsinnigen machen mußte.

In den Werken aus der zweiten Hälfte seines Künstlerlebens ist Beethoven meist gerade da unverständlich — oder vielmehr mißverständlich —, wo er einen besonderen individuellen Inhalt am verständlichsten aussprechen will. Er geht über das, nach unwillkürlicher Konvention als faßlich anerkannte, absolut Musikalische, d. h. in irgend welcher Erkennbarkeit der Tanz- und Liedweise — dem Ausdrucke und der Form nach — Ähnliche hinaus, um in einer Sprache zu reden, die oft als willkürliche Auslassung der Laune erscheint, und, einem rein musikalischen Zusammenhange unangehörig, nur durch das Band einer dichterischen Absicht verbunden ist, die mit dichterischer Deutlichkeit in der Musik aber eben nicht ausgesprochen werden konnte. Als unwillkürliche Versuche, sich eine Sprache für sein Verlangen zu bilden, müssen die meisten Werke Beethovens aus jener Epoche angesehen werden, so daß sie oft wie Skizzen zu einem Gemälde erscheinen, über dessen G e g e n s t a n d wohl, nicht aber über dessen verständliche Anordnung der Meister mit sich einig war. Das Gemälde selbst konnte er aber nicht eher ausführen, als bis er den Gegenstand selbst nach seinem Ausdrucksvermögen gestimmt,

d. h. ihn nach seiner allgemeineren Bedeutung erfaßt, und das Individuelle in ihm in die eigentümlichen Farben der Tonkunst selbst zurückverlegt, somit den Gegenstand selbst gewissermaßen musikalisiert hatte. Wären nur diese eigentlichen fertigen Gemälde, in denen sich Beethoven mit entzückend wohltuender Klarheit und Faßlichkeit aussprach, vor die Welt gelangt, so hätte das Mißverständnis, das der Meister von sich verbreitete, jedenfalls weniger verwirrend und berückend einwirken müssen. Bereits war aber der musikalische Ausdruck, in seiner Losgetrenntheit von den Bedingungen des Ausdruckes, mit unerbittlicher Notwendigkeit dem bloßen modischen Belieben, und somit allen Bedingungen der Mode selbst verfallen; gewisse melodische, harmonische oder rhythmische Züge schmeichelten heute dem Ohre so verführerisch, daß man sich bis zum Übermaß ihrer bediente, verfielen aber nach einer kurzen Zeit durch Abnutzung dem Ekel in dem Grade, daß sie dem Geschmacke oft plötzlich unausstehlich oder lächerlich erschienen. Wem es nun eben daran lag, Musik für das öffentliche Gefallen zu machen, den mußte Nichts wichtiger dünken, als in den soeben charakterisierten Zügen des absolut melodischen Ausdruckes so auffallend neu wie möglich zu erscheinen, und da die Nahrung solcher Neuheit immer nur aus dem musikalischen Kunstgebiete selber kommen, nirgends aber den wechselnden Erscheinungen des Lebens entnommen werden konnte, so mußte jener Musiker mit Recht eine ergiebigste Ausbeute gerade in den Werken Beethovens ersehen, die wir als Skizzen zu seinen großen Gemälden bezeichneten, und in denen das Ringen nach Auffindung eines neuen musikalischen Sprachvermögens nach allen Richtungen hin in oft krampfhaften Zügen sich kundtat, die dem unverständnisvoll Hinhorchenden wohl sonderbar, originell, bizarr und jedenfalls ganz neu vorkommen mußten. Das jäh Abspringende, schnell und heftig sich Durchkreuzende, namentlich aber das oft fast gleichzeitige Ertönen dicht ineinander erworbener Akzente des Schmerzes und der Freude, des Entzückens und des Entsetzens, wie es der unwillkürlich suchende Meister in den seltsamsten harmonischen Melismen und Rhythmen zu neuen Ausdruckslauten mischte, um durch sie zum Ausspruche bestimmter individueller Empfindungsmomente zu gelangen, — dies alles fiel, in seiner ganz formellen Äußerlichkeit erfaßt, zur bloß technischen Fortbildung jenen

Komponisten zu, die in der Aufnahme und Verwendung dieser Beethovenschen Sonderlichkeiten ein üppig nährendes Element für ihr Allerweltsmusizieren erkannten. Während der größere Teil der älteren Musiker in Beethovens Werken nur das begreifen und gelten lassen konnte, was von des Meisters eigentümlichstem Wesen ablag und nur als die Blüte einer früheren, unbesorgteren musikalischen Kunstperiode erschien, haben jüngere Tonsetzer hauptsächlich das Äußerliche und Sonderbare der späteren Beethovenschen Manier nachgeahmt.

War hier aber nur eine Äußerlichkeit nachzuahmen, weil der Inhalt jener seltsamen Züge das in Wahrheit unausgesprochene Geheimnis des Meisters bleiben sollte, so mußte für sie mit gebieterischer Notwendigkeit auch irgendwelcher inhaltlicher Gegenstand gesucht werden, der trotz seiner, der Natur der Sache gemäßen Allgemeinheit, Gelegenheit zur Verwendung jener, auf das Besondere, Individuelle hindeutenden Züge darbot. Dieser Gegenstand war natürlich nur außerhalb der Musik zu finden, und für die ungemischte Instrumentalmusik konnte dies wiederum nur in der Phantasie sein. Das Vorgeben der musikalischen Schilderung eines der Natur oder dem menschlichen Leben entnommenen Gegenstandes wurde als Programm dem Zuhörer zu Händen gebracht, und der Einbildungskraft blieb es überlassen, der einmal gegebenen Hinweisung gemäß alle die musikalischen Sonderbarkeiten sich zu deuten, die nun in fessselloser Willkür bis zum buntesten chaotischen Gewirre losgelassen werden konnten.

Deutsche Musiker standen dem Geiste Beethovens nahe genug, um der abenteuerlichsten Richtung, die aus dem Mißverständnisse des Menschen hervorging, fern zu bleiben. Sie suchten sich vor den Konsequenzen jener Ausdrucksmanier zu retten, indem sie ihre äußersten Spitzen abschliffen, und durch Wiederaufnahme älterer Ausdrucksweisen und ihre Verwebung mit dieser neuesten, sich einen, in seiner künstlichen Mischung allgemeinen, so zu sagen abstrakten Musikstil bildeten, in welchem eine lange Zeit ganz anständig und ehrsam fortzumusizieren war, ohne daß von drastischen Individualitäten große Störungen in ihm zu befürchten standen. Wenn Beethoven auf uns meistens den Eindruck eines Menschen macht, der uns etwas zu sagen hat, was er aber nicht deutlich mitteilen kann, so er-

scheinen seine modernen Nachfolger dagegen wie Menschen, die uns auf eine oft reizend umständliche Weise mitteilen, daß sie uns nichts zu sagen haben. —

In jenem, alle Kunstrichtungen verzehrenden Paris aber war es, wo ein mit ungewöhnlicher musikalischer Intelligenz begabter Franzose auch die hier bezeichnete Richtung bis in ihr äußerstes Extrem hineinjagte. Hector Berlioz ist der unmittelbare und energischste Ausläufer Beethovens nach der Seite hin, von welcher dieser sich abwandte, sobald er — wie ich es zuvor bezeichnete — von der Skizze zum wirklichen Gemälde vorschritt. Die oft flüchtig hingeworfenen, kecken und grellen Federstriche, in denen Beethoven seine Versuche zum Auffinden neuen Ausdrucksvermögens schnell und ohne prüfende Wahl aufzeichnete, fielen als fast einzige Erbschaft des großen Künstlers in des begierigen Schülers Hände. War es eine Ahnung davon, daß Beethovens vollendetstes Gebäude, seine letzte Symphonie, auch das letzte Werk dieser Art überhaupt bleiben würde, die Berlioz, der nun auch große Werke schaffen wollte, nach eigensüchtigem Ermessen davon abzog, an jenen Gemälden des Meisters eigentlichen Drang zu erforschen, — diesen Drang, der wahrlich ganz wo anders hinging, als nach Sättigung phantastischer Willkür und Laune? Gewiß ist, daß Berlioz' künstlerische Begeisterung aus dem verliebten Hinstarren auf jene sonderbar krausen Federstriche sich erzeugte: Entsetzen und Entzücken faßte ihn beim Anblicke dieser rätselhaften Zauberzeichen, in die der Meister Entzücken und Entsetzen zugleich gebannt hatte, um durch sie das Geheimnis kundzutun, das er nie in der Musik aussprechen konnte, und einzig doch nur in der Musik aussprechen zu können wähnte. Bei diesem Anblicke faßte den Hinstarrenden der Schwindel; wirr und bunt tanzte ein hexenhaftes Chaos vor den Augen, deren natürliche Sehkraft einer erblödeten Vielsichtigkeit wich, in welcher der Geblendete da farbige, fleischige Gestalten zu erblicken vermeinte, wo in Wahrheit nur gespenstische Knochen und Rippen ihren Spuk mit seiner Phantasie trieben. Dieser gespenstisch erregte Schwindel war aber wirklich nur Berlioz' Begeisterung: erwachte er aus ihm, so gewahrte er, mit der Abspannung eines durch Opium Betäubten, eine frostige Leere um sich her, die nun zu beleben er sich mühte, indem er die Erhitzung seines Traumes sich künstlich

zurückrief, was ihm nur durch peinlich mühsame Abrichtung und Verwendung seines musikalischen Hausrates gelingen wollte.

In den Bestreben, die seltsamen Bilder seiner grausam erhitzten Phantasie aufzuzeichnen und der ungläubigen ledernen Welt seiner Pariser Umgebung genau und handgreiflich mitzuteilen, trieb Berlioz seine enorme musikalische Intelligenz bis zu einem vorher ungeahnten technischen Vermögen. Das, was er den Leuten zu sagen hatte, war so wunderlich, so ungewohnt, so gänzlich unnatürlich, daß er dies nicht so gerade heraus mit schlichten, einfachen Worten sagen konnte: er bedurfte dazu eines ungeheuren Apparates der kompliziertesten Maschinen, um mit Hilfe einer unendlich fein gegliederten und auf das Mannigfaltigste zugerichteten Mechanik das kundzutun, was ein einfach menschliches Organ unmöglich aussprechen konnte: eben weil es etwas ganz Unmenschliches war. Wir kennen jetzt die übernatürlichen Wunder, mit denen einst die Priesterschaft kindliche Menschen der Art täuschte, daß sie glauben mußten, irgend ein lieber Gott gebe sich ihnen kund: Nichts als die Mechanik hat von je diese täuschenden Wunder gewirkt. So wird auch heutzutage das Übernatürliche, eben weil es das Unnatürliche ist, dem verblüfften Publikum nur durch die Wunder der Mechanik vorgeführt, und ein solches Wunder ist in Wahrheit das Berliozsche Orchester. Jede Höhe und Tiefe der Fähigkeit dieses Mechanismus hat Berlioz bis zur Entwicklung einer wahrhaft staunenswürdigen Kenntnis ausgeforscht, und wollen wir die Erfinder unsrer heutigen industriellen Mechanik als Wohltäter der modernen Staatsmenschheit anerkennen, so müssen wir Berlioz als den wahren Heiland unsrer absoluten Musikwelt feiern; denn er hat es den Musikern möglich gemacht, den allerunkünstlerischsten und nichtigsten Inhalt des Musikmachens durch unerhört mannigfaltige Verwendung bloßer mechanischer Mittel zur verwunderlichsten Wirkung zu bringen.

Berlioz selbst reizte beim Beginn seiner künstlerischen Laufbahn gewiß nicht der Ruhm eines bloß mechanischen Erfinders: in ihm lebte wirklich künstlerischer Drang, und dieser Drang war brennender, verzehrender Natur. Daß er, um diesen Drang zu befriedigen, durch das Ungesunde, Unmenschliche in der zuvor näher besprochenen Richtung bis auf den Punkt getrieben wurde, wo er als Künstler in der Mechanik untergehen, als übernatür-

licher, phantastischer Schwärmer in einen allverschlingenden Materialismus versinken mußte, das macht ihn — außer zum warnenden Beispiele — um so mehr zu einer tief bedauernswürdigen Erscheinung, als er noch heute von wahrhaft künstlerischem Sehnen verzehrt wird, wo er doch bereits rettungslos unter dem Wuste seiner Maschinen begraben liegt.

Er ist das tragische Opfer einer Richtung, deren Erfolge von einer andern Seite her mit der allerschmerzlosesten Unverschämtheit und dem gleichgültigsten Behagen von der Welt ausgebeutet wurden. Die Oper, zu der wir uns nun zurückwenden, verschluckte auch die Berliozsche Neuromantik als feiste, wohlschmeckende Auster, deren Genuß ihr von neuem ein glaues, grundbehagliches Ansehen gab.

Der Oper war aus dem Gebiete der absoluten Musik ein ungeheurer Zuwachs an Mitteln des mannigfaltigsten Ausdruckes durch das *moderne Orchester* zugeführt worden, das — im Sinne des Opernkomponisten — nun selbst sich „dramatisch" zu gebärden abgerichtet war. Zuvor war das Orchester nie etwas Andres als der harmonische und rhythmische Träger der Opernmelodie gewesen: mochte es in dieser Stellung noch so reich und üppig ausgestattet worden sein, immer blieb es dieser Melodie untergeordnet, und wo es zur unmittelbaren Teilnahme an dieser Melodie, zu ihrem Vortrage selbst gelangte, diente es doch gerade immer nur eben dazu, diese Melodie, als unbedingte Herrscherin, durch gleichsam prachtvollste Ausstattung ihres Hofstaates, desto glänzender und stolzer erscheinen zu lassen. Alles, was zur notwendigen Begleitung der dramatischen Handlung gehörte, wurde für das Orchester dem Gebiete des Balletts und der Pantomime entnommen, auf welchem sich der melodische Ausdruck ganz nach den gleichen Gesetzen aus der Volkstanzweise entwickelt hatte, wie die Opernarie aus der Volksliedweise. Wie diese Weise dem willkürlichen Belieben des Sängers und endlich des erfindungssüchtigen Komponisten, so hatte jene dem des Tänzers und Pantomimikers ihre Verzierung und Ausbildung zu verdanken gehabt: in beiden war aber unmöglich die Wurzel ihres Wesens anzutasten gewesen,

weil diese außerhalb des Opernkunstbodens, den Faktoren der Oper unerkenntlich und unzugänglich stand, und dieses Wesen sprach sich in der scharf gezeichneten melismatischen und rhythmischen Form aus, deren Äußerlichkeit die Komponisten wohl variieren, deren Linien sie aber nie verwischen durften, ohne gänzlich anhaltslos im allerunbestimmtesten Ausdruckschaos dahin zu schwimmen. So war die Pantomime selbst von der Tanzmelodie beherrscht worden; der Pantomimiker konnte nichts durch Gebärden für ausdrucksmöglich halten, als was die, an strenge rhythmische und melismatische Konvenienzen gefesselte Tanzmelodie irgendwie entsprechend zu begleiten imstande war: er blieb streng gebunden, seine Bewegungen und Gebärden, und somit das durch sie Auszudrückende, nur nach dem Vermögen der Musik abzumessen, sich und sein eigenes Vermögen nach diesem zu modeln und stereotypisch festzusetzen, — ganz wie in der Oper der singende Darsteller sein eigenes dramatisches Vermögen nach dem Vermögen des stereotypen Arienausdrucks temperieren, und sein eigenes, nach der Natur der Sache in Wahrheit eigentlich zum Gesetzgeben berechtigtes Vermögen unentwickelt lassen mußte.

In der naturwidrigen Stellung der künstlerischen Faktoren zueinander war denn in Oper wie in Pantomime der musikalische Ausdruck an starrem Formalismus haften geblieben, und namentlich hatte auch das Orchester als Begleiter des Tanzes und der Pantomime nicht die Fähigkeit des Ausdruckes gewinnen können, die es hätte erreichen müssen, wenn der Gegenstand der Orchesterbegleitung, die dramatische Pantomime, sich nach ihrem eigenen unerschöpflichen inneren Vermögen entwickeln und so an sich dem Orchester den Stoff zu wirklicher Erfindung zuweisen hätte dürfen. Nichts andres als jener unfreie, banale rhythmisch-melodische Ausdruck in der Begleitung pantomimischer Aktionen war bisher dem Orchester auch in der Oper möglich gewesen: einzig durch Üppigkeit und Glanz im äußerlichsten Kolorit hatte man ihn zu variieren versucht.

In den selbständigen Instrumentalmusik war nun dieser starre Ausdruck gebrochen worden, und zwar dadurch, daß seine melodische und rhythmische Form wirklich in Stücke zerschlagen ward, die nun nach rein musikalischem Ermessen zu neuen, unendlich mannigfaltigen Formen verschmolzen wurden. Mozart

begann in seinen symphonischen Werken noch mit der ganzen Melodie, die er, wie zum Spiele, kontrapunktisch in immer kleinere Teile zerlegte; Beethovens eigentümlichstes Schaffen begann mit diesen zerlegten Stücken, aus denen er vor unsren Augen immer reichere und stolzere Gebäude errichtet; Berlioz aber erfreute sich an der krausen Verwirrung, zu der er jene Stücke immer bunter durcheinander schüttelte, und die ungeheuer komplizierte Maschine, den Kleidoskop, worin er die bunten Steine nach Belieben durcheinander rüttelte, reichte er dem modernen Opernkomponisten im Orchester dar.

Diese zerschnittene, zerhackte und in Atome zersetzte Melodie, deren Stücke er nach Belieben, je widerspruchsvoller und ungereimter, desto auffallender und absonderlicher, aneinander fügen konnte, nahm nun der Opernkomponist vom Orchester in den Gesang selbst auf. Mochte diese Art melodischen Verfahrens, in Orchesterstücken allein angewandt, phantastisch launenhaft erscheinen, so war hier doch alles zu entschuldigen; die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, sich in der Musik allein mit voller Bestimmtheit auszusprechen, hatte selbst die ernstesten Meister schon zu dieser phantastischen Launenhaftigkeit verführt. In der Oper aber, wo mit dem scharfen Worte der Dichtkunst dem Musiker der ganz natürliche Anhalt zu sicherem, unfehlbarem Ausdrucke gegeben war, ist diese freche Verwirrung jedes Ausdruckes, diese absichtlich raffinierte Verstümmelung jedes irgend noch gesunden Organs dieses Ausdrucks, wie es sich in der fratzenhaften Aneinanderreihung der unter sich fremdartigsten und grundverschiedensten melodischen Elemente in der modernsten Opernweise kundgibt, nur dem vollständig eingetretenen Wahnsinne des Komponisten zuzuschreiben, der in dem hochmütigen Vorgeben, das Drama aus absolut musikalischem Vermögen für sich allein, mit nur dienender Hilfe des Dichters, zu erschaffen, notwendig bis dahin kommen mußte, wo wir ihn zum Gelächter jedes Vernünftigen heutzutage angekommen sehen.

Vermöge des ungeheuer angewachsenen musikalischen Apparates glaubte der Komponist, der sich seit Rossini nur nach der frivolen Seite hin entwickelt und nur von der absoluten Opernmelodie gelebt hatte, sich nun auch berufen, vom Standpunkte der melodischen Frivolität aus zur dramatischen „Cha-

rakteristik" kühn und keck vorschreiten zu dürfen. Als solcher „Charakteristiker" wird nicht nur vom Publikum, das längst zu seinem tiefkompromittierten Mitverbrecher an der Wahrheit der Musik gemacht worden war, sondern auch von der Kunstkritik der berühmteste moderne Opernkomponist gefeiert. Im Hinblick auf größere melodische Reinheit früherer Epochen, und im Vergleich mit dieser, wird die Meyerberrsche Melodie zwar als frivol und gehaltlos von der Kritik verworfen; in Rücksicht auf die ganz neuen Wunder im Gebiete der „Charakteristik", die seiner Musik entblüht seien, wird diesem Komponisten aber Sündenablaß erteilt, — wobei denn das Geständnis mit unterläuft, daß man musikalisch-dramatische Charakteristik am Ende nur bei frivoler, gehaltloser Melodik für möglich halte, was schließlich einzig wieder den Ästhetiker mit bedenklichem Mißtrauen gegen das Operngenre überhaupt erfüllt. —

Stellen wir uns übersichtlich das Wesen dieser modernen „Charakteristik" in der Oper dar.

VI.

Die moderne „Charakteristik" in der Oper unterscheidet sich sehr wesentlich von dem, was vor Rossini in der Gluckschen oder der Mozartschen Richtung uns für Charakteristik gelten muß.

Gluck war wissentlich bemüht, im deklamierten Rezitativ wie in der gesungenen Arie bei voller Beibehaltung dieser Formen und neben der instinktmäßigen Hauptsorge, den gewohnten Forderungen an ihren rein musikalischen Inhalt zu entsprechen, die in der Textunterlage bezeichnete Empfindung so getreu wie möglich durch den musikalischen Ausdruck wiederzugeben, vor allem aber auch den rein deklamatorischen Akzent des Verses nie zugunsten dieses musikalischen Ausdruckes zu entstellen. Er gab sich Mühe, in der Musik richtig und verständig zu sprechen.

Mozart konnte seiner kerngesunden Natur nach gar nicht anders als richtig sprechen. Er sprach mit derselben Deutlichkeit den rhetorischen Zopf, wie den wirklich dramatischen Akzent aus: bei ihm blieb Grau grau, Rot rot; nur daß dieses Grau wie dieses Rot, in den erfrischenden Tau seiner Musik getaucht, in

alle Nüancen der ursprünglichen Farbe sich auflöste, und so als mannigfaltigstes Grau, wie als mannigfaltigstes Rot sich darbot. Unwillkürlich adelte seine Musik alle nach theatralischer Konvenienz ihm hingeworfenen Charaktere dadurch, daß sie gleichsam den rohen Stein schliff, ihn nach allen Seiten dem Lichte zuwandte und in der Richtung endlich festhielt, in welcher das Licht die glänzendsten Farbenstrahlen aus ihm zog. Auf diese Weise vermochte er die Charaktere des „Don Juan" z. B. zu einer solchen Fülle des Ausdruckes zu erheben, daß es einem Hoffmann beikommen durfte, die tiefsten, geheimnisvollsten Beziehungen zwischen ihnen zu erkennen, von denen weder Dichter noch Komponist ein wirkliches Bewußtsein hatten. Gewiß ist aber, daß Mozart durch seine Musik allein unmöglich in dieser Art hätte charakteristisch sein können, wenn die Charaktere selbst im Werke des Dichters nicht vorhanden gewesen wären. Je mehr wir durch die glühende Farbe der Mozartschen Musik auf den Grund zu blicken vermögen, mit desto größerer Sicherheit erkennen wir die scharfe und bestimmte Federzeichnung des Dichters, die durch ihre Linien und Striche die Farbe des Musikers erst bedang, und ohne die jene wundervolle Musik geradesweges unmöglich war.

Die in Mozarts Hauptwerke von uns angetroffene, so überraschend glückliche Beziehung zwischen Dichter und Komponisten sehen wir aber im ferneren Verlaufe der Entwicklung der Oper gänzlich wieder verschwinden, bis, wie wir sahen, Rossini sie gänzlich aufhob, und die absolute Melodie zum einzig berechtigten Faktor der Oper machte, dem alles übrige Interesse, und vor allem die Beteiligung des Dichters, sich vollkommen unterzuordnen hatte. Wir sahen ferner, daß der Einspruch Webers gegen Rossini nur gegen die Seichtigkeit und Charakterlosigkeit dieser Melodie, keinesweges aber gegen die unnatürliche Stellung des Musikers zum Drama selbst gerichtet war. Im Gegenteile verstärkte Weber das Unnatürliche dieser Stellung nur noch dadurch, daß er durch charakteristische Veredelung seiner Melodie sich eine noch erhöhte Stellung gegen den Dichter zuteilte, und zwar gerade um so viel erhöht, als seine Melodie die Rossinische eben an charakteristischem Adel übertraf. Zu Rossini gesellte sich der Dichter als lustiger Schmarotzer, den der Komponist als vornehmer, aber leutseliger Mann mit Austern und Champagner nach Herzenslust traktierte, so daß der folgsame

Poet bei keinem Herrn der Welt sich besser befand, als bei dem famosen Maestro. Weber dagegen, erfüllt von unbeugsamem Glauben an die charakteristische Reinheit seiner einen und unteilbaren Melodie, knechtete sich den Dichter mit dogmatischer Grausamkeit und zwang ihn, den Scheiterhaufen selbst aufzurichten, auf dem der Unglückliche, zur Nahrung des Feuers der Weberschen Melodie, sich zu Asche verbrennen lassen sollte. Der Dichter des „Freischützen“ war noch ganz ohne es zu wissen zu diesem Selbstmorde gekommen: aus seiner eigenen Asche heraus protestierte er, als die Wärme des Weberschen Feuers noch die Luft erfüllte, und behauptete, diese Wärme rühre von ihm her: — er irrte sich gründlich; seine hölzernen Scheite gaben nur Wärme, als sie vernichtet — verbrannt waren; einzig ihre Asche, den prosaischen Dialog, konnte er nach dem Brande noch als sein Eigentum ausgeben.

Weber suchte sich nach dem „Freischützen“ einen gefügigeren Dichterknecht, und nahm zu einer neuen Oper eine Frau in Sold, von deren unbedingterer Unterordnung er sogar verlangte, daß sie nach dem Brande des Scheiterhaufens nicht einmal die Asche ihrer Prosa nachlassen sollte: sie sollte sich mit Haut und Haar in der Glut seiner Melodie verbrennen lassen. Uns ist aus der Korrespondenz Webers mit Frau von Chezy während der Anfertigung des „Euryanthe“-Textes bekannt geworden, mit welch' peinlicher Sorgfalt er sich genötigt fühlte, wiederum seinen dichterischen Helfer bis auf das Blut zu quälen; wie er verwirft und vorschreibt, und wieder vorschreibt und verwirft; hier streicht, dort hinzuverlangt; hier verlängert, dort verkürzt haben will, — ja seine Anordnungen bis auf die Charaktere selbst, ihre Motive und Handlungen erstreckt. War er hierin etwa ein krankhafter Eigensinniger, oder ein übermütiger Parvenü, der, durch den Erfolg seines „Freischützen“ eitel gemacht, jetzt als Despot befehlen wollte, wo er naturgemäß zu gehorchen gehabt hätte? O nein! Aus ihm sprach mit leidenschaftlicher Erregtheit nur die ehrliche künstlerische Sorge des Musikers, der, durch den Drang der Umstände verführt, es übernommen hatte, das Drama selbst aus der absoluten Melodie zu konstruieren. Weber war hierbei in einem tiefen Irrtume, aber in einem Irrtume, der ihm mit Notwendigkeit hatte ankommen müssen. Er hatte die Melodie zu ihrem schönsten, gefühlvollsten Adel erhoben, er wollte sie nun

als Muse des Dramas selbst krönen, und durch ihre starke Hand all' das lüderliche Gezücht von der Bühne jagen lassen, das diese entweihte. Hatte er im „Freischützen" alle lyrischen Züge der Operdichtung in diese Melodie hingeleitet, so wollte er nun aus den Lichtstrahlen seines melodischen Sternes das Drama selbst ausgießen. Man könnte sagen, seine Melodie zur „Euryanthe" sei eher fertig gewesen, als die Dichtung; um diese zu liefern, brauchte er nur jemand, der seine Melodie vollkommen im Ohre und im Herzen hatte, und ihr bloß nachdichtete; da praktisch dies aber nicht möglich war, so geriet er mit seiner Dichterin in ein ärgerlich theoretisches Hin- und Herzanken, in welchem weder von der einen, noch der andern Seite her eine klare Verständigung möglich wurde, — so daß wir gerade an diesem Falle bei ruhiger Prüfung recht deutlich zu ersehen haben, bis zu welcher peinlichen Unsicherheit Männer von Webers Geiste und künstlerischer Wahrheitsliebe durch das Festhalten eines künstlerischen Grundirrtumes verleitet werden können.

Das Unmögliche mußte endlich auch Weber unmöglich bleiben. Er konnte durch all' seine Andeutungen und Verhaltungsbefehle an den Dichter keine dramatische Unterlage zustande bekommen, die er vollständig in seine Melodie hätte auflösen können, und zwar gerade deswegen, weil er ein wirkliches Drama zutage fördern wollte, nicht nur ein mit lyrischen Momenten erfülltes Schauspiel, von dem er — wie im „Freischützen" — eben nichts als bloß diese Momente für seine Musik zu verwenden gehabt hätte. In dem Texte der „Euryanthe" blieb neben dem dramatisch-lyrischen Elemente für das — wie ich mich ausdrückte — die Melodie im Voraus fertig war, doch so viel, der absoluten Musik fremdartige Beigabe übrig, daß Weber es mit seiner eigentlichen Melodie nicht zu beherrschen vermochte. Wäre dieser Text das Werk eines wirklichen Dichters gewesen, der den Musiker so nur zu seiner Hilfe herbeigerufen hätte, wie jetzt es dem Dichter vom Musiker geschehen war, so würde dieser Musiker in der Liebe zu dem vorliegenden Drama nicht einen Augenblick in Verlegenheit geraten sein: er würde da, wo er für seinen breiteren musikalischen Ausdruck keinen nährenden oder rechtfertigen-Stoff erkannte, sich nur nach seinem geringeren Vermögen, dem einer untergeordneten, dem Ganzen dennoch aber immer hilfreichen Begleitung, beteiligt, und nur da, wo der vollste

musikalische Ausdruck notwendig und aus dem Stoffe bedungen war, auch nach seinem vollsten Vermögen eingewirkt haben. Der Text der „Euryanthe" war jedoch aus dem umgekehrten Verhältnisse zwischen Musiker und Dichter hervorgegangen, und der eigentlich dichtende Komponist vermochte überall da, wo er naturgemäß abzustehen oder zurückzutreten gehabt hätte, jetzt nur eine doppelt gesteigerte Aufgabe für sich zu ersehen, nämlich die Aufgabe, einem musikalisch völlig spröden Stoffe dennoch ein vollkommen musikalisches Gepräge aufzudrücken. Dies hätte Weber nur gelingen können, wenn er sich in die frivole Richtung der Musik schlug; wenn er, von aller Wahrheit gänzlich absehend, dem epikureischen Elemente der Musik die Zügel schießen ließ, und à la Rossini Tod und Teufel in amüsante Melodien umgesetzt hätte. Allein gerade hiergegen erhob ja Weber seinen kräftigsten künstlerischen Einspruch: seine Melodie sollte überall charaktervoll, d. h. wahr und der gegenständlichen Empfindung entsprechend sein. Er mußte also zu einem andern Verfahren schreiten.

Überall da, wo seine in langen Zügen sich kundgebende, meist im Voraus fertige und auf den Text, gleich einem glänzenden Gewande, dahingebreitete Melodie diesem Texte einen zu erkennbaren Zwang hätte antun müssen, brach er diese Melodie selbst in Stücke, und die einzelnen Teile seines melodischen Gebäudes fügte er dann, je nach der deklamatorischen Erfordernis der Textworte, zu einem künstlichen Mosaik zusammen, das er wieder mit einem fein melodischen Firnis überzog, um so dem ganzen Gefüge für den äußeren Anblick immer noch den Anschein der absoluten, möglichst selbst von den Textworten loszulösenden, Melodie zu bewahren. Die beabsichtigte Täuschung gelang ihm aber nicht.

Nicht nur Rossini, sondern Weber selbst auch hatte die absolute Melodie so entschieden zum Hauptinhalt der Oper erhoben, daß diese, aus dem dramatischen Zusammenhange herausgerissen und selbst der Textworte entkleidet, in ihrer nacktesten Gestalt Eigentum des Publikums geworden war. Eine Melodie mußte gegeigt und geblasen, oder auf dem Klaviere gehämmert werden können, ohne dadurch im Mindesten etwas von ihrer eigentlichen Essenz zu verlieren, wenn sie eine wirkliche Publikumsmelodie werden wollte. Auch in Webers Opern ging das

Publikum nur, um möglichst viele solcher Melodien zu hören, und sehr hatte der Meister sich geirrt, wenn er sich schmeichelte, auch jenes überfirnißte deklamatorische Mosaik von diesem Publikum für Melodie angenommen zu sehen, worauf es grundsätzlich dem Komponisten doch wiederum ankam. Konnte dieses Mosaik in den Augen Webers selbst nur durch den Worttext gerechtfertigt erscheinen, so war auf der einen Seite das Publikum — und zwar hier mit vollem Rechte — durchaus gleichgültig gegen die Textworte; auf der andern Seite aber mußte es sich wieder herausstellen, daß dieser Text doch nicht einmal vollkommen entsprechend in der Musik wiedergegeben war. Gerade diese unzeitige, halbe Melodie wandte die Aufmerksamkeit des Zuhörers vom Worttexte ab und der Spannung auf die Bildung einer Melodie zu, die in Wahrheit aber nicht zustande kam, — so daß dem Zuhörer das Verlangen nach Darlegung eines dichterischen Gedankens im voraus erstickt, der Genuß einer Melodie aber um so empfindlicher geschmälert wurde, als das Verlangen nach ihr erweckt, nicht aber erfüllt worden war. Außer da, wo in der „Euryanthe" der Tonsetzer nach künstlerischem Ermessen seine volle natürliche Melodie für gerechtfertigt halten durfte, sehen wir in demselben Werke zugleich nur da sein höheres künstlerisches Streben mit wirklichem und schönem Erfolge gekrönt, wo er — der Wahrheit zu Liebe — der absoluten Melodie gänzlich entsagt, und — wie in der Anfangsszene des ersten Aktes — durch den edelsten und treuesten musikalischen Ausdruck die gefühlvolle dramatische Rede, als solche, selbst wiedergibt; wo er somit die Absicht seines eigenen künstlerischen Schaffens nicht mehr in der Musik, sondern in die Dichtung setzt, und die Musik nur zur Förderung dieser Absicht verwendet, welche in solcher Fülle und überzeugender Wahrheit wiederum nur durch die Musik zu ermöglichen war.

Die „Euryanthe" ist von der Kritik nicht in dem Maße beachtet worden, als sie es ihres ungemein lehrreichen Inhaltes wegen verdient. Das Publikum sprach sich unentschieden, halb angeregt, halb verstimmt, aus; die Kritik, die, im Grunde genommen, immer nur nach der Stimme des Publikums horcht, um — je nach ihrer vorgefaßten Meinung — sich entweder ganz nach ihr und dem äußeren Erfolge zu richten, oder auch sie blindlings zu bekämpfen, hat es nie vermocht, die grundverschiedenen

Elemente, die sich in diesem Werke auf das Widerspruchvollste berühren, klar zu sichten und aus dem Streben des Komponisten, sie zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen, seine Erfolglosigkeit zu rechtfertigen. Nie ist aber, so lange es Opern gibt, ein Werk verfaßt worden, in welchem die inneren Widersprüche des ganzen Genres von einem gleich begabten, tief empfindenden und wahrheitliebenden Tonsetzer, bei edelstem Streben, das Beste zu erreichen, konsequenter durchgeführt und offener dargelegt worden sind. Diese Widersprüche sind: absolute, ganz für sich allein genügende Melodie, und — durchgehends wahrer dramatischer Ausdruck. Hier mußte notwendig eines geopfert werden, — die Melodie oder das Drama. Rossini opferte das Drama; der edle Weber wollte es durch die Kraft seiner sinnigeren Melodie wieder herstellen. Er mußte erfahren, daß dies unmöglich sei. Müde und erschöpft von der qualvollen Mühe seiner „Euryanthe", versenkte er sich in die weichen Polster eines orientalischen Märchentraumes; durch das Wunderhorn Oberons hauchte er seinen letzten Lebensatem von sich.

Was dieser edle, liebenswürdige Weber, durchglüht von dem heiligen Glauben an die Allmacht seiner reinen, dem schönsten Volksgeiste abgewonnenen Melodie, erfolglos erstrebt hatte, das unternahm nun ein Jugendfreund Webers, Jakob Meyerbeer, vom Standpunkte der Rossinischen Melodie aus zu bewerkstelligen.

Meyerbeer machte alle Phasen der Entwicklung dieser Melodie mit durch, und zwar nicht aus abstrakter Ferne, sondern in ganz realer Nähe, immer an Ort und Stelle. Als Jude hatte er keine Muttersprache, die mit dem Nerve seines innersten Wesens untrennbar verwachsen gewesen wäre: er sprach mit demselben Interesse in jeder beliebigen modernen Sprache und setzte sie ebenso in Musik, ohne alle andre Sympathie für ihre Eigentümlichkeiten, als die für ihre Fähigkeit, der absoluten Musik nach Belieben untergeordnet zu werden. Diese Eigenschaft Meyerbeers hat ihn mit Gluck vergleichen lassen; auch dieser komponierte als Deutscher italienische und französische Operntexte. In der Tat hat Gluck nicht aus dem Instinkte der Sprache (die in

solchem Falle immer nur die Muttersprache sein kann) heraus seine Musik geschaffen; worauf es ihm bei seiner Stellung als Musiker zur Sprache ankam, war die Rede, wie sie als Äußerung des Sprachorganismus auf der Oberfläche dieser Tausende von Organenen schwebt; nicht aus der zeugenden Kraft dieser Organe stieg sein Produktionsvermögen durch die Rede zum musikalischen Ausdruck hinauf, sondern vom losgelösten musikalischen Ausdruck ging er zur Rede erst zurück, nur um diesen Ausdruck in seiner Unbegründetheit irgendwie zu rechtfertigen. So konnte Gluck jede Sprache gleichgültig sein, weil es ihm eben nur auf die Rede ankam; hätte die Musik in dieser transszendenten Richtung durch die Rede auch bis auf den Organismus der Sprache selbst durchdringen können, so hätte sie allerdings sich vollkommen umgestalten müssen. — Ich muß, um den Gang meiner Darstellung hier nicht zu unterbrechen, diesen äußerst wichtigen Gegenstand zu einer gründlichen Erörterung am geeigneten Orte meiner Schrift aufbewahren; für hier genüge es, den Umstand der Beachtung zu empfehlen, daß Gluck es auf die lebendige Rede überhaupt — gleichviel in welcher Sprache — ankam, da er in ihr allein eine Rechtfertigung für die Melodie fand; seit Rossini war diese Rede aber gänzlich durch die absolute Melodie aufgezehrt, nur ihr materiellstes Gerüst diente in Vokalen und Konsonanten als Anhaltestoff des musikalischen Tones. Meyerbeer war durch seine Gleichgültigkeit gegen den Geist jeder Sprache und durch sein hierauf begründetes Vermögen, ihr Äußerliches mit leichter Mühe sich zu eigen zu machen (eine Fähigkeit, die durch unsre moderne Bildung dem Wohlstande überhaupt zugeführt ist), ganz darauf hingewiesen, es nur mit der absoluten, von allem sprachlichen Zusammenhange losgelösten Musik zu tun zu haben. Außerdem war er dadurch fähig, überall an Ort und Stelle den Erscheinungen in dem bezeichneten Entwicklungsgange der Opernmusik zuzusehen: er folgte immer und überallhin seinen Schritten. Beachtenswert ist es vor allem, daß er diesem Gange eben nur folgte, nie aber mit ihm, geschweige denn ihm irgendwie vorausging. Er glich dem Stare, der dem Pflugschare auf dem Felde folgt, und aus der soeben aufgewühlten Ackerfurche lustig die an die Luft gesetzten Regenwürmer aufpickt. Nicht eine Richtung ist ihm eigentümlich, sondern jede hat er nur seinem Vorgänger abgelauscht und mit ungeheurer

Ostentation ausgebeutet, und zwar mit so erstaunlicher Schnelligkeit, daß der Vormann, dem er lauschte, kaum ein Wort ausgesprochen hatte, als er auch die ganze Phrase auf dieses Wort bereits ausschrie, unbekümmert, ob er den Sinn dieses Wortes richtig verstanden hatte, woher es denn gemeiniglich kam, daß er eigentlich doch immer etwas Andres sagte, als was der Vormann hatte aussprechen wollen; der Lärmen, den die Meyerbeersche Phrase machte, war aber so betäubend, daß der Vormann gar nicht mehr zum Kundgeben des eigentlichen Sinnes seiner Worte kam: mochte er wollen oder nicht, er mußte endlich, um nur auch mitreden zu dürfen, in jene Phrase selbst mit einstimmen.

In Deutschland einzig gelang es Meyerbeer nicht, eine Jugendphrase aufzufinden, die irgendwie auf das Webersche Wort gepaßt hätte: was Weber in melodischer Lebensfülle kundgab, konnte sich in Meyerbeers angelerntem, trockenem Formalismus nicht nachsprechen lassen. Er lauschte, der unergiebigen Mühe überdrüssig, freundes-verräterisch endlich nur noch den Rossinischen Sirenenklängen, und zog in das Land, wo diese Rosinen gewachsen waren. So wurde er zur Wetterfahne des europäischen Opernmusikwetters, die sich immer beim Windwechsel zunächst eine Zeit lang unschlüssig um und um dreht, bis sie, erst nach dem Feststehen der Windrichtung, auch selbst still haftet. So komponierte Meyerbeer in Italien gerade auch nur so lange Opern à la Rossini, bis in Paris der große Wind sich zu drehen anfing, und Auber und Rossini mit „Stumme" und „Tell" den neuen Wind bis zum Sturm anbliesen! Wie schnell war Meyerbeer in Paris! Dort aber fand er in dem französisch aufgegriffenen Weber (man denke an „Robin des bois") und dem verberliozten Beethoven Momente vor, die weder Auber noch Rossini, als ihnen zu fern abliegend, beachtet hatten, die aber Meyerbeer vermöge seiner Allerweltskapazität sehr richtig zu würdigen verstand. Er faßte alles, was sich ihm so darbot, in eine ungeheuer bunt gemischte Phrase zusammen, vor deren grellem Aufschrei plötzlich Auber und Rossini nicht mehr gehört wurden: der grimmige Teufel „Robert" holte sie alle miteinander.

— Es hat etwas so tief Betrübendes, beim Überblicke unsrer Operngeschichte nur von den Toten Gutes reden zu können, die Lebenden aber mit schonungsloser Bitterkeit verfolgen

zu müssen! — Wollen wir aufrichtig sein, weil wir es müssen, so haben wir zu erkennen, daß nur die abgeschiedenen Meister dieser Kunst die Glorie des Märtyrertumes verdienen, weil, wenn sie in einem Wahne befangen waren, dieser Wahn sich in ihnen so edel und schön zeigte, und sie selbst so ernst und heilig an seine Wahrheit glaubten, daß sie ihr künstlerisches Leben mit schmerzvollem und doch freudigem Opfer für ihn ließen. Kein lebender und schaffender Tonsetzer ringt aus innerem Drange mehr nach solchem Märtyrertume; der Wahn ist so weit aufgedeckt, daß niemand mehr mit starkem Glauben in ihm befangen ist. Ohne Glauben, ja ohne Freude, ist die Opernkunst ihren modernen Meistern zu einem bloßen Artikel für die Spekulation herabgesunken. Selbst das Rossinische wollüstige Lächeln ist jetzt nicht mehr wahrzunehmen; überall nur das Gähnen der Langeweile oder das Grinsen des Wahnsinns! Fast zieht uns der Anblick des Wahnsinns noch am meisten an; in ihm finden wir doch noch den letzten Atemzug jenes Wahnes, dem einst so edle Opfer entblühten. Nicht jener gaunerischen Seite in der ekelhaften Ausbeutung unsrer Operntheaterzustände wollen wir daher jetzt gedenken, wo wir den letzten lebenden und noch schaffenden Opernkompositionshelden in seinem Wirken uns darstellen müssen: dieser Anblick könnte uns nur mit einem Unwillen erfüllen, in welchem wir vielleicht zu unmenschlicher Härte gegen eine Persönlichkeit hingerissen würden, wenn wir dieser die garstige Verderbtheit von Zuständen allein zur Last legen wollten, die auch diese Persönlichkeit gewiß um so mehr gefangen halten, als sie uns auf der schwindelndsten Spitze derselben, wie mit Krone und Szepter angetan, erscheint. Wissen wir nicht, daß Könige und Fürsten, gerade in ihrem willkürlichsten Handeln, jetzt die Allerunfreiesten sind? — Nein, betrachten wir in diesem Opernmusikkönige nur die Züge des Wahnsinns, durch die er uns bedauernswürdig und abmahnend, nicht aber verachtungswert erscheint! Um der ewigen Kunst willen müssen wir aber die Natur dieses Wahnsinns genau kennen lernen, weil wir aus seinen Verzerrungen am deutlichsten den Wahn zu erforschen vermögen, der einem Kunstgenre sein Dasein gab, über dessen irrtümliche Grundlage wir klar werden müssen, wenn wir mit gesundem jugendlichen Mute die Kunst selbst wieder verjüngen wollen.

Auch zu dieser Erforschung können wir jetzt in kurzen, raschen Schritten vorwärts schreiten, da wir dem Wesen nach den Wahnsinn schon dargetan haben, den wir daher jetzt nur noch in einigen kennlichsten Zügen beobachten dürfen, um über ihn ganz sicher zu sein.

Wir sahen die frivole — d. h. die von jedem wirklichen Zusammenhange mit den dichterischen Textworten abgelöste Opernmelodie, durch Aufnahme der Nationalliedweise geschwängert, bis zum Vorgeben historischer Charakteristik sich anlassen. Wir beobachteten ferner, wie, bei immer mehr schwindender charakteristischer Individualität der handelnden Hauptperson des musikalischen Dramas, der Charakter der Handlung den umgebenden — „emanzipierten" — Massen zugeteilt wurde, von denen dieser Charakter als Reflex erst auf die handelnden Hauptpersonen wieder zurückfallen sollte. Wir bemerkten, daß der umgebenden Masse nur durch das historische Kostüm ein unterscheidender, irgend erkennbarer Charakter aufgeprägt werden konnte, und sahen den Komponisten — um seine Suprematie zu behaupten — gedrängt, den Dekorationsmaler und Theaterschneider, denen das Verdienst der Herstellung historischer Charakteristik eigentlich zufiel, durch die ungewöhnlichste Verwendung seiner rein musikalischen Hifsmittel wiederum auszustechen. Wir sahen endlich, wie dem Komponisten aus der verzweifeltsten Richtung der Instrumentalmusik eine absonderliche Art von Mosaikmelodie zugeführt wurde, welche durch ihre willkürlichsten Zusammensetzungen ihm das Mittel bot, jeden Augenblick — so oft ihn darnach verlangte — fremdartig und seltsam zu erscheinen, — ein Verfahren, dem er durch die wunderlichste, auf rein materielles Auffallen berechnete, Verwendung des Orchesters das Gepräge speziellster Charakteristik aufdrücken zu können glaubte.

Wir dürfen nun nicht aus den Augen lassen, daß alles dies am Ende doch ohne Mitwirkung des Dichters unmöglich war, und wenden uns daher nun für einen Augenblick zur Prüfung des modernsten Verhältnisses des Musikers zum Dichter.

Die neue Opernrichtung ging durch Rossini entschieden von Italien aus: dort war der Dichter zur völligen Null herabgesunken. Mit der Übersiedelung der Rossinischen Richtung nach

Paris änderte sich auch die Stellung des Dichters. Wir bezeichneten bereits die Eigentümlichkeit der französischen Oper, und erkannten, daß der unterhaltende Wortsinn des Couplets der Kern derselben war. In der französischen komischen Oper hatte der Dichter vordem dem Komponisten nur ein bestimmtes Feld angewiesen, das er für sich zu bebauen hatte, während dem Dichter der eigentliche Besitz des Grundstückes verblieb. War nun auch jenes Musikterrain, der Natur der Sache nach, allmählich so angeschwollen, daß es mit der Zeit das ganze Grundstück einnahm, so blieb doch dem Dichter immer noch der Titel des Besitzes, und der Musiker galt als der Lehnsmann, der zwar das ganze Lehn als erbliches Eigentum betrachtete, dennoch aber — wie im weiland römisch-deutschen Reiche — dem Kaiser als seinem Lehnsherrn huldigte. Der Dichter verlieh und der Musiker genoß. In dieser Stellung ist immer noch das Gesündeste zutage gekommen, was der Oper als dramatischem Genre entsprießen konnte. Der Dichter bemühte sich wirklich, Situationen und Charaktere zu erfinden, ein unterhaltendes und spannendes Stück zu liefern, das er erst bei der Ausführung für den Musiker und dessen Formen zurichtete, so daß die eigentliche Schwäche dieser französischen Operndichtungen mehr darin lag, daß sie ihrem Inhalte nach die Musik meist gar nicht als notwendig bedangen, als darin, daß sie von vornherein vor der Musik verschwommen wären. Auf dem Theater der „Opéra comique" war dieses unterhaltende, oft liebenswürdige und geistvolle Genre heimisch, in welchem gerade dann immer das Beste geleistet wurde, wenn die Musik mit ungezwungener Natürlichkeit in die Dichtung eintreten konnte. — Dieses Genre übersetzten nun Scribe und Auber in die pomphaftere Sprache der sogenannten „großen Oper" In der „Stummen von Portici" können wir noch deutlich ein gut angelegtes Theaterstück erkennen, in welchem noch nirgends mit auffallender Absichtlichkeit das dramatische Interesse einem rein musikalischen untergeordnet ist: nur ist in dieser Dichtung die dramatische Handlung bereits sehr wesentlich in die Beteiligung der umgebenden Massen verlegt, so daß die Hauptpersonen fast mehr nur redende Repräsentanten der Masse, als wirkliche, aus individueller Notwendigkeit handelnde Personen abgeben. So schlaff ließ bereits der Dichter, vor dem imponierenden Chaos der großen Oper angelangt, den Pferden des Opern-

wagens die Zügel schießen, bis er diese Zügel bald ganz aus der Hand verlieren sollte! Hatte dieser Dichter in der „Stummen" und im „Tell" die Zügel noch in der Hand, weil weder Auber noch Rossini etwas Andres beikam, als in der prächtigen Opernkutsche es sich eben recht musikalisch bequem und melodiös behaglich zu machen — unbekümmert darum, wie und wohin der wohlgeübte Kutscher den Wagen lenkte —, so trieb es nun aber Meyerbeer, dem jenes üppige melodische Behagen nicht zu eigen war, dem Kutscher selbst in die Zügel zu fallen, um durch das Zickzack der Fahrt das nötige Aufsehen zu erregen, das ihm nicht auf sich zu ziehen gelingen wollte, sobald er mit nichts anderm als seiner musikalischen Persönlichkeit allein in der Kutsche saß. —

Nur in einzelnen Anekdoten ist es uns zu Ohren gekommen, mit welch' peinigender Quälerei Meyerbeer auf seinen Dichter, Scribe, beim Entwurfe seiner Opernsüjets einwirkte. Wollten wir aber diese Anekdoten auch nicht beachten, und wüßten wir gar nichts von dem Geheimnisse der Opernberatungen zwischen Scribe und Meyerbeer, so müßten wir doch an den zustande gekommenen Dichtungen selbst klar sehen, welcher belästigende und verwirrende Zwang auf den sonst so schnell fertigen, so leicht, geschickt und verständig arbeitenden Scribe gedrückt haben muß, als er die bombastisch barocken Texte für Meyerbeer zusammensetzte. Während Scribe fortfuhr, für andre Opernkomponisten leicht fließende, oft interessant entworfene, jedenfalls mit vielem natürlichen Geschick ausführte dramatische Dichtungen zu verfassen, die mindestens immer eine bestimmte Handlung zum Grunde hatten, und dieser Handlung entsprechende, leicht verständliche Situationen enthielten, — verfertigte derselbe ungemein routinierte Dichter für Meyerbeer den ungesündesten Schwulst, den verkrüppeltsten Galimathias, Aktionen ohne Handlung, Situationen von der unsinnigsten Verwirrung, Charaktere von der lächerlichsten Fratzenhaftigkeit. Dies konnte nicht mit natürlichen Dingen zugehen: so leicht gibt sich ein nüchterner Verstand, wie der Scribes, nicht zu Experimenten der Verrücktheit her. Scribe mußte selbst erst verdreht gemacht werden, ehe er einen „Robert der Teufel" zutage förderte; er mußte erst allen gesunden Sinnes für dramatische Handlung beraubt werden, ehe er in den „Hugenotten" sich zum bloßen

Kompilator dekorativer Nüancen und Kontraste hergab; er mußte gewaltsam in die Mysterien historischer Spitzbubenschaft eingeweiht werden, ehe er sich zu einem „Propheten" der Gauner bestimmen ließ. —

Wir erkennen hier einen ähnlichen bestimmenden Einfluß des Komponisten auf den Dichter, wie ihn Weber bei seiner „Euryanthe" auf deren Dichterin ausübte: aber aus welch' grundverschiedenen Motiven! Weber wollte ein Drama hergestellt haben, das überall, mit jeder szenischen Nüance, in seine edle, seelenvolle Melodie aufzugehen vermöchte; — Meyerbeer wollte dagegen ein ungeheuer buntscheckiges, historisch-romantisches, teuflisch-religiöses, bigott-wollüstiges, frivol-heiliges, geheimnisvoll-freches, sentimental-gaunerisches dramatisches Allerlei haben, um an ihm erst Stoff zum Auffinden einer ungeheuer kuriosen Musik zu gewinnen, — was ihm wegen des unbesieglichen Leders seines eigentlichen musikalischen Naturells wiederum nie wirklich recht gelingen wollte. Er fühlte, daß aus all' dem aufgespeicherten Vorrate musikalischer Effektmittel etwas noch gar nicht Dagewesenes zustande zu bringen war, wenn er, aus allen Winkeln zusammengekehrt, auf einen Haufen in krauser Verwirrung geschichtet, mit theatralischem Pulver und Kolophonium versetzt, und nun mit ungeheurem Knall in die Luft gesprengt würde. Was er daher von seinem Dichter verlangte, war gewissermaßen eine Inszenesetzung des Berliozschen Orchesters, nur — wohlgemerkt! — mit demütigendster Herabstimmung desselben zur seichten Basis Rossinischer Gesangstriller und Fermaten — der „dramatischen" Oper wegen. Alle vorrätigen musikalischen Wirkungselemente durch das Drama etwa zu einem harmonischen Einklange zu bringen, hätte ihm für seine Absicht höchst fehlerhaft erscheinen müssen; denn Meyerbeer war kein idealistischer Schwärmer, sondern mit klugem, praktischem Blicke auf das moderne Opernpublikum übersah er, daß er durch harmonischen Einklang niemand für sich gewonnen haben würde, dagegen durch ein zerstreutes Allerlei eben auch alle befriedigen müßte, nämlich jeden auf seine Weise. Nichts war ihm daher wichtiger, als wirre Buntheit und buntes Durcheinander, und der lustige Scribe mußte blutschwitzend ihm den dramatischen Wirrwarr auf das Allerberechnetste zusammenstellen, vor dem nun der Musiker mit kaltblütiger

Sorge stand, ruhig überlegend, auf welches Stück Unnatur irgend ein Fetzen aus seiner musikalischen Vorratskammer so auffallend und schreiend wie möglich passen dürfte, um ganz ungemein seltsam und daher — „charakteristisch“ — zu erscheinen.

So entwickelte er in den Augen unserer Kunstkritik das Vermögen der Musik zu historischer Charakteristik, und brachte es bis dahin, daß ihm als feinste Schmeichelei gesagt wurde, die Texte seiner Opern seien sehr schlecht und erbärmlich, aber was verstünde dagegen seine Musik aus diesem elenden Zeuge zu machen! — So war der vollste Triumph der Musik erreicht: der Komponist hatte den Dichter in Grund und Boden ruiniert, und auf den Trümmern der Operndichtkunst ward der Musiker als eigentlicher wirklicher Dichter gekrönt! —

Das Geheimnis der Meyerbeerschen Opernmusik ist — der Effekt. Wollen wir uns erklären, was wir unter diesem „Effekte“ zu verstehen haben, so ist es wichtig, zu beachten, daß wir uns gemeinhin des näherliegenden Wortes „Wirkung“ hierbei nicht bedienen. Unser natürliches Gefühl stellt sich den Begriff „Wirkung“ immer nur im Zusammenhange mit der vorhergehenden Ursache vor: wo wir nun, wie im vorliegenden Falle, unwillkürlich zweifelhaft darüber sind, ob ein solcher Zusammenhang bestehe, oder wenn wir sogar darüber belehrt sind, daß ein solcher Zusammenhang gar nicht vorhanden sei, so sehen wir in der Verlegenheit uns nach einem Worte um, das den Eindruck, den wir z. B. von Meyerbeerschen Musikstücken erhalten zu haben vermeinen, doch irgendwie bezeichne, und so wenden wir ein ausländisches, unserm natürlichen Gefühle nicht unmittelbar nahe stehendes Wort, wie eben dieses „Effekt“ an. Wollen wir daher genauer das bezeichnen, was wir unter diesem Worte verstehen, so dürfen wir „Effekt“ übersetzen durch „Wirkung ohne Ursache“.

In der Tat bringt die Meyerbeersche Musik auf diejenigen, die sich an ihr zu erbauen vermögen, eine Wirkung ohne Ursache hervor. Dies Wunder war nur der äußersten Musik möglich, d. h. einem Ausdrucksvermögen, das sich (in der Oper) von jeher von allem Ausdruckswerten immer unabhän-

giger zu machen suchte, und seine vollständig erreichte Unabhängigkeit von ihm dadurch kundgab, daß es den Gegenstand des Ausdruckes, der diesem Ausdrucke allein Dasein, Maß und Rechtfertigung geben sollte, zu sittlicher wie künstlerischer Nichtigkeit in dem Grade herabdrückte, daß er nun Dasein, Maß und Rechtfertigung allein erst aus einem Akte musikalischen Beliebens gewinnen konnte, der somit selbst alles wirklichen Ausdruckes bar geworden war. Dieser Akt selbst konnte aber wiederum nur in Verbindung mit andern Momenten absoluter Wirkung ermöglicht werden. In der extremsten Instrumentalmusik war an die rechtfertigende Kraft der Phantasie appelliert, welcher durch ein Programm, oder auch nur durch einen Titel, ein Stoff zum außermusikalischen Anhalt gegeben wurde: in der Oper aber sollte dieser Anhaltestoff verwirklicht, d. h. der Phantasie jede peinliche Mühe erspart werden. Was dort aus Momenten des natürlichen oder menschlichen Erscheinungslebens programmatisch herbeigezogen war, sollte hier in materiellster Realität wirklich vorgeführt werden, um eine phantastische Wirkung so ohne alle Mitwirkung der Phantasie selbst hervorzubringen. Diesen materiellen Anhaltestoff entnahm der Komponist nun der szenischen Mechanik selbst, indem er die Wirkungen, die sie hervorzubringen vermochte, ebenfalls rein für sich nahm, d. h. sie von dem Gegenstande loslöste, der, außerhalb des Gebietes der Mechanik, auf dem Boden der lebendarstellenden Dichtkunst stehend, sie hätte bedingen und rechtfertigen können. — Machen wir uns an einem Beispiele, welches die Meyerbeersche Kunst überhaupt auf das Erschöpfendste charakterisiert, hierüber vollkommen klar.

Nehmen wir an, ein Dichter sei von einem Helden begeistert, von einem Streiter für Licht und Freiheit, in dessen Brust eine mächtige Liebe für seine entwürdigten und in ihren heiligsten Rechten gekränkten Brüder flamme. Er will diesen Helden darstellen auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn, mitten im Lichte seiner tatenvollen Glorie, und wählt hierzu folgenden entscheidenden Gesichtsmoment. Mit den Volksscharen, die seinem begeisterten Rufe gefolgt sind, die Haus und Hof, Weib und Kind verließen, um im Kampfe gegen mächtige Unterdrücker zu siegen oder zu sterben, ist der Held vor einer festen Stadt angelangt, die von den kriegsungeübten Haufen in blutigem

Sturme erobert werden muß, wenn das Befreiungswerk einen siegreichen Fortgang haben soll. Durch vorangegangene Unfälle ist Entmutigung eingetreten; schlechte Leidenschaften, Zwiespalt und Verwirrung wüten im Heere: alles ist verloren, wenn heute nicht noch alles gewonnen wird. Das ist die Lage, in der Helden zu ihrer vollsten Größe wachsen. Der Dichter läßt den Helden, der sich soeben in nächtlicher Einsamkeit mit dem Gotte in sich, dem Geiste reinster Menschenliebe, beraten und durch seinen Hauch sich geweiht hat, im Grauen der Morgendämmerung heraustreten unter die Scharen, die bereits uneinig geworden sind, ob sie feige Bestien oder göttliche Helden sein sollen. Auf seine mächtige Stimme sammelt sich das Volk, und diese Stimme dringt bis auf das innerste Mark der Menschen, die jetzt des Gottes in sich auch inne werden: sie fühlen sich gehoben und veredelt, und ihre Begeisterung hebt den Helden wieder höher empor, denn aus der Begeisterung drängt er nun zur Tat. Er ergreift die Fahne und schwingt sie hoch nach den den furchtbaren Mauern dieser Stadt hin, dem festen Walle der Feinde, die, so lange sie hinter Wällen sicher sind, eine bessere Zukunft der Menschen unmöglich machen. „Auf denn! Sterben oder Siegen! Diese Stadt muß unser sein!" — Der Dichter hat sich jetzt erschöpft: er will auf der Bühne den einen Augenblick nun ausgedrückt sehen, wo plötzlich die hoch erregte Stimmung wie in überzeugendster Wirklichkeit vor uns hintritt; die Szene muß uns zum Weltschauplatze werden, die Natur muß sich im Bunde mit unserm Hochgefühle erklären, sie darf uns nicht mehr eine kalte, zufällige Umgebung bleiben. Siehe da! Die heilige Not drängt den Dichter; — er zerteilt die Morgennebel, und auf sein Geheiß steigt leuchtend die Sonne über die Stadt herauf, die nun dem Siege der Begeisterten geweiht ist.

Hier ist die Blüte der allmächtigen Kunst, und diese Wunder schafft nur die dramatische Kunst.

Allein nach solchem Wunder, das nur der Begeisterung des dramatischen Dichters entblühen, und durch eine liebevoll aus dem Leben selbst aufgenommene Erscheinung ihm ermöglicht werden kann, verlangt es den Opernkomponisten nicht: er will die *Wirkung*, nicht aber die *Ursache*, die eben nicht in seiner Macht liegt. In der Hauptszene des „Propheten" von Meyerbeer, die im *Äußerlichen* der soeben geschilderten gleich

ist, erhalten wir die rein sinnliche Wirkung einer dem Volksgesange abgelauschten, zu rauschender Fülle gesteigerten, hymnenartigen Melodie für das Ohr, und für das Auge die einer Sonne, in der wir ganz und gar nichts andres, als ein Meisterstück der Mechanik zu erkennen haben. Der Gegenstand, der von jener Melodie nur erwärmt, von dieser Sonne nur beschienen werden sollte, der hochbegeisterte Held, der sich aus innerster Entzückung in jene Melodie ergießen mußte, und nach dem Gebote der drängenden Notwendigkeit seiner Situation das Erscheinen dieser Sonne hervorrief, — der rechtfertigende, bedingende Kern der ganzen üppigen dramatischen Frucht — ist gar nicht vorhanden*; statt seiner fungiert ein charakteristisch kostümierter Tenorsänger, dem Meyerbeer durch seinen dichterischen Privatsekretär, Scribe, aufgegeben hat, so schön wie möglich zu singen und sich dabei etwas kommunistisch zu gebaren, damit die Leute zugleich auch etwas Pikantes zu denken hätten. Der Held, von dem wir vorhin sprachen, ist ein armer Teufel, der aus Schwachheit die Rolle eines Betrügers übernommen hat, und schließlich auf das Kläglichste — nicht etwa einen Irrtum, eine fanatische Verblendung, der zur Not noch eine Sonne hätte scheinen können, — sondern seine Schwäche und Lügenhaftigkeit bereut.

Welche Rücksichten zusammengewirkt haben, um solch' würdigen Gegenstand unter dem Titel eines „Propheten" zur Welt zu fördern, wollen wir hier ununtersucht lassen; es genüge

---

* Mir kann entgegnet werden: „Deinen glorreichen Volkshelden haben wir nicht gewollt: der ist überhaupt nur eine nachträgliche Ausgeburt deiner revolutionären Privatphantasie; dagegen haben wir einen unglücklichen jungen Menschen darstellen wollen, der, durch üble Erfahrungen verbittert und von betrügerischen Volksaufwieglern verführt, sich zu Verbrechen hinreißen läßt, die er später durch eine aufrichtige Reue wieder sühnt." Ich frage nun nach der Bedeutung des Sonneneffektes, und man könnte mir noch antworten: „Das ist ganz nach der Natur gezeichnet; warum soll nicht frühmorgens die Sonne aufgehen?" Das wäre nun zwar eine sehr praktische Entschuldigung für einen unwillkürlichen Sonnenaufgang; dennoch aber müßte ich darauf beharren, euch wäre diese Sonne nicht so unversehens eingefallen, wenn euch eine Situation, wie die vorhin von mir angedeutete, doch in Wahrheit nicht vorgeschwebt hätte: die Situation selbst behagte euch allerdings nicht, wohl aber beabsichtigtet ihr ihre Wirkung.

uns, das Ergebnis zu betrachten, das wahrlich lehrreich genug ist. Zunächst ersehen wir in diesem Beispiele die vollkommene sittliche und künstlerische Verunehrlichung des Dichters, an dem, wer es mit dem Komponisten am besten meint, kein gutes Haar mehr finden darf: also — die dichterische Absicht soll uns nicht im mindesten mehr einnehmen, im Gegenteil, sie soll uns anwidern. Der Darsteller soll uns ganz nur noch als kostümierter Sänger interessieren, und dies kann er in der genannten Szene nur durch das Singen jener bezeichneten Melodie, die demnach ganz für sich — als Melodie — Wirkung macht. Die Sonne kann und soll daher ebenfalls nur ganz für sich wirken, nämlich als auf dem Theater ermöglichte Nachahmung der wirklichen Sonne: der Grund ihrer Wirkung fällt somit nicht in das Drama, sondern in die reine Mechanik zurück, die im Momente der Erscheinung der Sonne einzig zu denken gibt: denn wie würde der Komponist erschrecken, wollte man diese Erscheinung etwa gar als eine beabsichtigte Verklärung des Helden als Streiters für die Menschheit auffassen! Im Gegenteil, ihm und seinem Publikum muß alles daran liegen, von solchen Gedanken abzulenken und alle Aufmerksamkeit allein auf das Meisterstück der Mechanik selbst hinzuleiten. So ist in dieser einzigen, von dem Publikum so gefeierten Szene alle Kunst in ihre mechanischen Bestandteile aufgelöst: die Äußerlichkeiten der Kunst sind zu ihrem Wesen gemacht; und als dieses Wesen erkennen wir — den Effekt, den absoluten Effekt, d. h. den Reiz eines künstlich entlockten Liebeskitzels, ohne die Tätigkeit eines wirklichen Liebesgenusses.

Ich habe mir nicht vorgenommen, eine Kritik der Meyerbeerschen Opern zu geben, sondern an ihnen nur das Wesen der modernsten Oper, in ihrem Zusammenhange mit dem ganzen Genre überhaupt, darzustellen. War ich durch die Natur des Gegenstandes gezwungen, meiner Darstellung oft den Charakter einer historischen zu geben, so durfte ich mich dennoch nicht verleitet fühlen, dem eigentlichen historischen Detaillieren mich hinzugeben. Hätte ich im besonderen die Fähigkeit und den Beruf Meyerbeers zur dramatischen Komposition zu charakterisieren, so würde ich zur Feier der Wahrheit, die ich vollständig aufzudecken

mich bemühe, eine merkwürdige Erscheinung in seinen Werken am stärksten hervorheben. — In der Meyerbeerschen Musik gibt sich eine so erschreckende Hohlheit, Seichtigkeit und künstlerische Nichtigkeit kund, daß wir seine spezifisch musikalische Befähigung — namentlich auch zusammengehalten mit der der bei weitem größeren Mehrzahl seiner komponierenden Zeitgenossen — vollkommen auf Null zu setzen versucht sind. Nicht, daß er dennoch zu so großen Erfolgen vor dem Opernpublikum Europas gelangt ist, soll uns hier aber mit Verwunderung erfüllen, denn dies Wunder erklärt sich durch einen Hinblick auf dieses Publikum sehr leicht, — sondern eine rein künstlerische Beobachtung soll uns fesseln und belehren. Wir beobachten nämlich, daß bei der ausgesprochensten Unfähigkeit des berühmten Komponisten, aus eigenem musikalischem Vermögen das geringste künstlerische Lebenszeichen von sich zu geben, er nichtsdestoweniger an einigen Stellen seiner Opernmusik sich zu der Höhe des allerunbestreitbarsten, größten künstlerischen Vermögens erhebt. Diese Stellen sind Erzeugnisse wirklicher Begeisterung, und prüfen wir näher, so erkennen wir auch, woher diese Begeisterung angeregt war, — nämlich aus der wirklich dichterischen Situation. Da, wo der Dichter seiner zwingenden Rücksicht für den Musiker vergaß, wo er bei seinem dramatisch kompilatorischen Verfahren unwillkürlich auf einen Moment getroffen war, in dem er die freie, erfrischende menschliche Lebensluft einatmen und wieder aushauchen durfte, — führte er plötzlich auch dem Musiker diesen Atemzug als begeisternden Hauch zu, und der Komponist, der bei Erschöpfung alles Vermögens seiner musikalischen Vorgängerschaft nicht einen einzigen Zug wirklicher Erfindung von sich geben konnte, vermag jetzt mit einem Male den reichsten, edelsten und seelenergreifendsten musikalischen Ausdruck zu finden. Ich erinnere hier namentlich an einzelne Züge in der bekannten schmerzlichen Liebesszene des vierten Aktes der „Hugenotten", und vor allem an die Erfindung der wunderbar ergreifenden Melodie in Ges-dur, der, wie sie als duftigste Blüte einer, alle Fasern des menschlichen Herzens mit wonnigem Schmerze ergreifenden Situation entsproßt ist, nur sehr weniges, und gewiß nur das Vollendetste aus Werken der Musik an die Seite gestellt werden kann. Ich hebe dies mit aufrichtigster Freude und in wahrer Begeisterung hervor, weil gerade in dieser Er-

scheinung das wirkliche Wesen der Kunst auf eine so klare und unwiderlegliche Weise dargetan wird, daß wir mit Entzücken ersehen müssen, wie die Fähigkeit zu wahrhaftem Kunstschaffen auch dem allerverdorbensten Musikmacher ankommen muß, sobald er das Gebiet einer Notwendigkeit betritt, die stärker ist, als seine eigensüchtige Willkür, und sein verkehrtes Streben plötzlich zu seinem eigenen Heile in die wahre Bahn echter Kunst lenkt.

Aber daß hier eben nur einzelner Züge zu erwähnen ist, nicht aber eines einzigen ganzen, großen Zuges, nicht z. B. der ganzen Liebesszene, deren ich gedachte, sondern nur vereinzelter Momente in ihr, das zwingt uns vor allem nur über die grausame Natur jenes Wahnsinnes nachzudenken, der die Entwicklung der edelsten Fähigkeiten des Musikers im Keime erstickt, und seiner Muse das fade Lächeln einer widerlichen Gefallsucht, oder das verzerrte Grinsen einer verrückten Herrschwut aufprägt. Dieser Wahnsinn ist der Eifer des Musikers, alles das für sich und aus seinem Vermögen bestreiten zu wollen, was er in sich und seinem Vermögen gar nicht besitzt, und an dessen gemeinsamer Herstellung er nur teilnehmen kann, wenn es ihm aus dem eigentümlichen Vermögen eines andern zugeführt wird. Bei diesem unnatürlichen Eifer, mit dem der Musiker seine Eitelkeit befriedigen, nämlich sein Vermögen in dem glänzenden Lichte eines unermeßlichen Könens darstellen wollte, hat er dieses Vermögen, das in Wahrheit ein überaus reiches ist, bis zu der bettelhaften Armut herabgebracht, in der uns jetzt die Meyerbeersche Opernmusik erscheint. Im eigensüchtigen Streben, ihre engen Formen als alleingültige dem Drama aufzudringen, hat diese Opernmusik die ärmliche und belästigende Steifheit und Unergiebigkeit jener Formen bis zur Unerträglichkeit herausgestellt. In der Sucht, reich und mannigfaltig zu erscheinen, ist sie als musikalische Kunst zur vollsten geistigen Dürftigkeit herabgesunken, und zum Borgen von der materiellsten Mechanik hingedrängt worden. In dem egoistischen Vorgeben erschöpfender dramatischer Charakteristik durch bloß musikalische Mittel, hat sie aber vollends alles natürliche Ausdrucksvermögen verloren, und sich dafür zur fratzenhaften Possenreißerei herabgewürdigt. —

Sagte ich nun zu Anfang, der Irrtum im Kunstgenre

der Oper habe darin bestanden, „daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war“, — so müssen wir nun den Kern des **Wahnes** und endlich des **Wahnsinns**, der das Kunstgenre der Oper in seiner vollsten Unnatürlichkeit, bis zur Lächerlichkeit dargetan hat, dahin bezeichnen,

daß jenes Mittel des Ausdruckes aus sich die Absicht des Dramas bedingen wollte.

VII.

Wir sind zu Ende; denn wir haben das Vermögen der Musik in der Oper bis zur Kundgebung ihres gänzlichen Unvermögens verfolgt.

Wenn wir heutzutage von Opernmusik im eigentlichen Sinne reden, sprechen wir nicht mehr von einer Kunst, sondern von einer bloßen Modeerscheinung. Nur der Kritiker, der nichts von drängender künstlerischer Notwendigkeit in sich fühlt, vermag noch Hoffnungen oder Zweifel über die Zukunft der Oper auszusprechen; der Künstler selbst, sobald er sich nicht zum Spekulanten auf das Publikum herabwürdigt, bezeugt dadurch, daß er neben der Oper hin sich Auswege sucht und hierbei namentlich auf die nachzusuchende energische Teilnahme des Dichters verfällt, daß er die Oper selbst bereits für tot hält.

Hier aber, in dieser nachzusuchenden **Teilnahme des Dichters**, treffen wir auf den Punkt, über den wir zu voller, tagesheller, bewußter Klarheit gelangen müssen, wenn wir das Verhältnis zwischen Musiker und Dichter in seiner wirklichen gesunden Natürlichkeit erfassen und feststellen wollen. Dieses Verhältnis muß ein dem bisher gewohnten vollkommen entgegengesetztes sein, so gänzlich verändert, daß der Musiker zu seinem eigenen Gedeihen nur dann in ihm sich zurechtfinden wird, wenn er alle Erinnerung an die alte unnatürliche Verbindung aufgibt, deren letztes Band ihn immer wieder in den alten unfruchtbaren Wahnsinn zurückziehen müßte.

Um uns dies einzugehende gesunde und einzig gedeihliche Verhältnis vollkommen deutlich zu machen, müssen wir vor allem

das Wesen unserer heutigen Musik uns nochmals, gedrängt aber bestimmt, vorführen. —

Wir werden am schnellsten zu einem klaren Überblicke gelangen, wenn wir das Wesen der Musik kurz und bündig in den Begriff der Melodie zusammenfassen.

Wie das Innere wohl der Grund und die Bedingung für das Äußere ist, in dem Äußeren sich aber erst das Innere deutlich und bestimmt kundgibt, so sind Harmonie und Rhythmus wohl die gestaltenden Organe, die Melodie aber ist erst die wirkliche Gestalt der Musik selbst. Harmonie und Rhythmus sind Blut, Fleisch, Nerven und Knochen mit all' dem Eingeweide, das gleich jenen beim Anblicke des fertigen, lebendigen Menschen dem beschauenden Auge verschlossen bleibt; die Melodie dagegen ist dieser fertige Mensch selbst, wie er sich unserm Auge darstellt. Beim Anblicke dieses Menschen betrachten wir einzig die schlanke Gestalt, wie sie in der formgebenden Abgrenzung der äußeren Hauthülle sich uns ausdrückt; wir versenken uns in den Anblick der ausdrucksvollsten Äußerung dieser Gestalt in den Gesichtszügen, und haften endlich beim Auge, der lebenvollsten und mitteilungsfähigsten Äußerung des ganzen Menschen, der durch dieses Organ, das sein Mitteilungsvermögen wiederum nur aus der universellsten Fähigkeit, die Äußerungen der umgebenden Welt aufzunehmen, gewinnt, zugleich sein Innerstes am überzeugendsten uns kundgibt. So ist die Melodie der vollendetste Ausdruck des inneren Wesens der Musik, und jede wahre, durch dieses innerste Wesen bedingte Melodie spricht auch durch jenes Auge zu uns, das am ausdruckvollsten dieses Innere uns mitteilt, aber immer so, daß wir eben nur den Strahl des Augensternes, nicht jenen inneren, an sich noch formlosen Organismus in seiner Nacktheit erblicken.

Wo das Volk Melodien erfand, verfuhr es, wie der leiblich natürliche Mensch, der durch den unwillkürlichen Akt geschlechtlicher Begattung den Menschen erzeugt und gebiert, und zwar den Menschen, der, wenn er an das Licht des Tages gelangt, fertig ist, sogleich durch seine äußere Gestalt, nicht aber etwa erst durch seinen aufgedeckten inneren Organismus sich kundgibt. Die griechische Kunst faßte diesen Menschen noch

vollkommen nur nach seiner äußeren Gestalt auf und bemühte sich, sie auf das Getreueste und Lebendigste — endlich in Stein und Erz — nachzubilden. Das Christentum dagegen verfuhr anatomisch; es wollte die Seele des Menschen auffinden, öffnete und zerschnitt den Leib und deckte all' den formlosen inneren Organismus auf, der unsern Blick anwiderte, eben weil er nicht für das Auge da ist oder da sein soll. Im Aufsuchen der Seele hatten wir aber den Leib getötet; als wir auf den Quell des Lebens treffen wollten, vernichteten wir die Äußerung dieses Lebens, und gelangten so nur auf tote Innerlichkeiten, die eben nur bei vollkommen ununterbrochener Äußerungsmöglichkeit Bedingungen des Lebens sein konnten. Die aufgesuchte Seele ist aber in Wahrheit nichts andres, als das Leben: was der christlichen Anatomie zu betrachten übrig bleibt, war daher nur — der Tod.

Das Christentum hatte die organische künstlerische Lebensregung des Volkes, seine natürliche Zeugungskraft erstickt: es hatte in sein Fleisch geschnitten, und mit dem dualistischen Sezirmesser auch seinen künstlerischen Lebensorganismus zerstört. Die Gemeinsamkeit, in der sich allein die künstlerische Zeugungskraft des Volkes bis zum Vermögen vollendeter Kunstschöpfung erheben kann, gehörte dem Katholizismus: nur in der Einsamkeit, da, wo Volksbruchteile — abgelegen von der großen Heerstraße des gemeinsamen Lebens — mit sich und der Natur sich allein fanden, erhielt sich in kindlicher Einfalt und dürftiger Beschränktheit das mit der Dichtung untrennbar verwachsene Volkslied.

Sehen wir zunächst von diesem ab, so gewahren wir dagegen auf dem Gebiete der Kulturkunst die Musik einen unerhört neuen Entwicklungsgang nehmen: nämlich den aus ihrem anatomisch zerlegten, innerlich getöteten Organismus heraus zu neuer Lebensentfaltung durch Zusammenfügung und neues Verwachsenlassen der getrennten Organe. — Im christlichen Kirchengesange hatte sich die Harmonie selbständig ausgebildet. Ihr natürliches Lebensbedürfnis drängte sie mit Notwendigkeit zur Äußerung als Melodie; sie bedurfte zu dieser Äußerung aber unerläßlich des Anhaltes an das Form und Bewegung gebende Organ des Rhythmus, das sie als ein willkürliches, fast mehr eingebildetes, als wirkliches Maß, dem Tanze ent-

nahm. Die neue Vereinigung konnte nur eine künstliche sein. Wie die Dichtkunst nach den Regeln, die Aristoteles von den Tragikern abstrahiert hatte, konstruiert wurde, so mußte die Musik nach wissenschaftlichen Annahmen und Normen hergerichtet werden. Es war dies in der Zeit, wo nach gelehrten Rezepten und aus chemischen Dekokten sogar Menschen gemacht werden sollten. Einen solchen Menschen suchte auch die gelehrte Musik zu konstruieren: der Mechanismus sollte den Organismus herstellen, oder doch ersetzen. Der rastlose Trieb all dieser mechanischen Erfindsamkeit ging in Wahrheit aber doch immer nur auf den wirklichen Menschen hinaus, auf den Menschen, der aus dem Begriffe wiederhergestellt, somit endlich zum wirklich organischen Leben wieder erwachen sollte. — Wir berühren hier den ganzen ungeheuren Entwicklungsgang der modernen Menschheit! —

Der Mensch, den die Musik herstellen wollte, war in Wirklichkeit aber nichts andres, als die Melodie, d. h. das Moment bestimmtester, überzeugendster Lebensäußerung des wirklich lebendigen, inneren Organismus der Musik. Je weiter sich die Musik in diesem notwendigen Verlangen nach Menschwerdung entwickelt, sehen wir mit immer größerer Entschiedenheit das Streben nach deutlicher melodischer Kundgebung sich bis zur schmerzlichsten Sehnsucht steigern, und in den Werken keines Musikers sehen wir diese Sehnsucht zu solcher Macht und Gewalt erwachsen, wie in den großen Instrumentalwerken Beethovens. In ihnen bewundern wir die ungeheuersten Anstrengungen des nach Menschwerdung verlangenden Mechanismus, die dahin gingen, alle seine Bestandteile in Blut und Nerven eines wirklich lebendigen Organismus aufzulösen, um durch ihn zur unfehlbaren Äußerung als Melodie zu gelangen.

Hierin zeigt sich bei Beethoven der eigentümliche und entscheidende Gang unsrer ganzen Kunstentwicklung bei weitem wahrhaftiger, als bei unsern Opernkomponisten. Diese erfaßten die Melodie als etwas, außerhalb ihres Kunstschaffens liegendes, Fertiges, sie lösten die Melodie, an deren organischer Erzeugung sie gar keinen Teil genommen hatten, vom Munde des Volkes los, rissen sie somit aus ihrem Organismus heraus, und verwandten sie eben nur nach willkürlichem Gefallen, ohne diese Verwendung irgendwie anders, als durch luxuriöses Be-

lieben zu rechtfertigen. War jene Volksmelodie die äußere Gestalt des Menschen, so zogen die Opernkomponisten diesem Menschen gewissermaßen seine Haut ab, und bedeckten mit ihr einen Gliedermann, wie um ihm menschliches Ansehen zu geben: sie konnten hiermit höchstens nur die zivilisierten Wilden unsers halbhinschauenden Opernpublikums täuschen.

Bei Beethoven dagegen erkennen wir den natürlichen Lebensdrang, die Melodie aus dem inneren Organismus der Musik heraus zu gebären. In seinen wichtigsten Werken stellt er die Melodie keineswegs als etwas von vornherein Fertiges hin, sondern er läßt sie aus ihren Organen heraus gewissermaßen vor unsern Augen *gebären*; er weiht uns in diesen Gebärungsakt ein, indem er ihn uns nach seiner organischen Notwendigkeit vorführt. Das Entscheidendste, was der Meister in seinem Hauptwerke uns endlich aber kundtut, ist die von ihm als *Musiker* gefühlte Notwendigkeit, sich in die Arme des Dichters zu werfen, um den Akt der *Zeugung* der wahren unfehlbar wirklichen und erlösenden Melodie zu vollbringen. Um *Mensch* zu werden, mußte Beethoven *ein ganzer*, d. h. gemeinsamer, den geschlechtlichen Bedingungen des *Männlichen* und *Weiblichen* unterworfener Mensch werden. — Welch' ernstes, tiefstes und sehnsüchtiges Sinnen entdeckte dem unendlich reichen Musiker endlich erst die schlichte Melodie, mit der er in die Worte des Dichters ausbrach: „Freude, schöner Götterfunken!" — Mit dieser Melodie ist uns aber auch das Geheimnis der Musik gelöst: wir *wissen* nun, und haben die Fähigkeit gewonnen, mit *Bewußtsein* organisch schaffende Künstler zu sein. —

Verweilen wir jetzt bei dem wichtigsten Punkte unsrer Untersuchung, und lassen wir uns dabei von der „Freude-Melodie" Beethovens leiten. —

Die *Volksmelodie* bot uns bei ihrer Wiederauffindung von seiten der Kulturmusiker ein zweifaches Interesse: das der Freude an ihrer natürlichen Schönheit, wo wir sie unentstellt im Volke selbst antrafen, und das der Forschung nach ihrem inneren Organismus. Die Freude an ihr mußte, genau genommen, für unser Kunstschaffen unfruchtbar bleiben; wir hätten uns, dem Gehalt und der Form nach, streng nur in einer dem Volksliede selbst ähnlichen Kunstgattung bewegen müssen, um

mit einigem Erfolge auch diese Melodie nachahmen zu können; ja, wir hätten selbst im genauesten Sinne Volkskünstler sein müssen, um die Fähigkeit dieser Nachahmung zu gewinnen; wir hätten sie eigentlich also gar nicht nachzuahmen, sondern als Volk selbst wieder zu erfinden haben müssen.

Wir konnten dagegen, in einem ganz andern — von dem des Volkes himmelweit verschiedenen Kunstschaffen befangen, diese Melodie im gröbsten Sinne eben nur verwenden, und zwar in einer Umgebung und unter Bedingungen, die sie notwendig entstellen mußten. Die Geschichte der Opernmusik führt sich im Grunde einzig auf die Geschichte dieser Melodie zurück, in welcher nach gewissen, denen der Ebbe und Flut ähnlichen Gesetzen, die Perioden der Aufnahme und Wiederaufnahme der Volksmelodie mit denen ihrer eintretenden und immer wieder überhandnehmenden Entstellung und Entartung wechseln. — Diejenigen Musiker, die dieser üblen Eigenschaft der zur Opernarie gewordenen Volksmelodie am schmerzlichsten inne wurden, sahen sich daher auf die mehr oder weniger deutlich empfundene Notwendigkeit hingedrängt, auf die organische Zeugung der Melodie selbst bedacht zu sein. Der Opernkomponist stand der Auffindung des dazu nötigen Verfahrens am nächsten, und gerade *ihm* mußte sie doch nie glücken, weil er zu dem einzig der Befruchtung fähigen Elemente der Dichtkunst in einem grundfalschen Verhältnisse stand, weil er in seiner unnatürlichen und usurpatorischen Stellung dieses Element gewissermaßen der Zeugungsorgane beraubt hatte. In seiner verkehrten Stellung zum Dichter mochte der Komponist es anfangen, wie er wollte, überall da, wo das Gefühl sich auf die Höhe des melodischen Ergusses aufschwang, mußte er auch seine fertige Melodie mitbringen, weil der Dichter sich von vornherein der ganzen *Form* zu fügen hatte, in welcher jene Melodie sich kundgeben sollte: diese Form war aber von so gebieterischer Einwirkung auf die Gestaltung der Opernmelodie, daß sie in Wahrheit auch ihren wesenhaften Inhalt bestimmte.

Diese Form war von der Volksliedweise entnommen, ihre äußerlichste Gestaltung, der Wechsel und die Widerkehr der Bewegung im rhythmischen Zeitmaße sogar der Tanzweise entlehnt, — die allerdings mit der Liedweise ursprünglich eins war. In dieser Form war nur variiert worden, sie selbst aber

blieb das unantastbare Gerüste der Opernarie bis auf die neuesten Zeiten. Nur in ihr blieb einzig ein melodischer Aufbau denkbar; — natürlich blieb dies aber auch immer nur ein Aufbau, der durch dies Gerüste von vornherein bestimmt war. Der Musiker, der, sowie er in diese Form eintrat, nicht mehr erfinden, sondern nur noch variieren konnte, war somit von vornherein jedes Vermögens zur organischen Erzeugung der Melodie beraubt; denn die wahre Melodie ist, wie wir sahen, selbst Äußerung eines inneren Organismus; sie muß daher, wenn sie organisch entstanden sein soll, gerade eben auch *ihre Form sich selbst gestalten*, und zwar eine Form, wie sie ihrem inneren Wesen zur bestimmtesten Mitteilung entsprach. Die Melodie, die hingegen aus der Form konstruiert wurde, konnte nie etwas Andres, als Nachahmung derjenigen Melodie sein, die sich eben in jener Form ursprünglich aussprach*. Das Streben, diese Form zu brechen, wird uns daher auch bei vielen Opernkomponisten ersichtlich: mit künstlerischem Erfolge wäre sie doch aber nur dann überwunden worden, wenn entsprechende neue Formen gewonnen worden wären; die neue Form wäre eine wirkliche Kunstform doch aber nur dann gewesen, wenn sie als bestimmteste Äußerung eines besonderen musikalischen Organismus sich kundgegeben hätte: *aller musikalische Organismus ist seiner Natur nach aber — ein weiblicher*, er ist ein nur *gebärender*, nicht aber *zeugender*; die zeugende Kraft liegt *außer ihm*, und ohne Befruchtung von dieser Kraft vermag sie eben nicht zu gebären. — Hier liegt das ganze Geheimnis der Unfruchtbarkeit der modernen Musik!

* Der Opernkomponist, der in der Arienform sich zu ewiger Unfruchtbarkeit verdammt sah, suchte sich ein Feld für freiere Bewegung des musikalischen Ausdruckes im Rezitativ. Allein auch *dieses* war eine bestimmte Form; verließ der Musiker den bloß rhetorischen Ausdruck, der dem Rezitativ eigen ist, um die Blume des erregteren Gefühles erblühen zu lassen, so sah er sich beim Eintritt der Melodie immer wieder in die Arienform hineingedrängt. Vermied er daher grundsätzlich die Arienform, so konnte er eben nur wieder in der bloßen Rhetorik des Rezitativs haften bleiben, ohne je zur Melodie sich aufzuschwingen, außer — wohlgemerkt! — da, wo er mit schönem Selbstvergessen den zeugenden Keim des Dichters in sich aufnahm.

Wir bezeichneten Beethovens künstlerisches Verfahren in seinen wichtigsten Instrumentalsätzen als „Vorführung des Aktes der Gebärung der Melodie“. Beachten wir hierbei das Charakteristische, daß, wenn der Meister uns wohl erst im Verlaufe des Tonstückes die volle Melodie als fertig hinstellt, diese Melodie dennoch beim Künstler von Anfang herein schon als fertig vorauszusetzen ist: er zerbrach nur von vornherein die enge Form, — eben die Form, gegen die der Opernkomponist vergebens ankämpfte, — er zersprengte sie in ihre Bestandteile, um diese durch organische Schöpfung zu einem neuen Ganzen zu verbinden, und zwar dadurch, daß er die Bestandteile verschiedener Melodien sich in wechselnde Berührung setzen ließ, wie um die organische Verwandtschaft der scheinbar unterschiedensten solcher Bestandteile, somit die Unverwandtschaft jener verschiedenen Melodien selbst, darzutun. Beethoven deckt uns hierbei nur den inneren Organismus der absoluten Musik auf: es lag ihm gewissermaßen daran, diesen Organismus aus der Mechanik herzustellen, ihm sein inneres Leben zu vindizieren, und ihn uns am lebendigsten eben im Akte der Gebärung zu zeigen. Das, womit er diesen Organismus befruchtete, war aber immer nur noch die absolute Melodie; er belebte somit diesen Organismus nur dadurch, daß er ihn — so zu sagen — im Gebären übte, und zwar indem er ihn die bereits fertige Melodie wiedergebären ließ. Gerade durch dieses Verfahren fand er sich aber dazu hingedrängt, dem nun bis zur gebärenden Kraft neubelebten Organismus der Musik auch den befruchtenden Samen zuzuführen, und diesen entnahm er der zeugenden Kraft des Dichters. Fern von allem ästhetischen Experimentieren, konnte Beethoven, der hier unbewußt den Geist unsers künstlerischen Entwicklungsganges in sich aufnahm, doch nicht anders als in gewissem Sinne spekulativ zu Werke gehen. Er selbst war keineswegs durch den zeugenden Gedanken eines Dichters zum unwillkürlichen Schaffen angeregt, sondern er sah sich in musikalischer Gebärungslust nach dem Dichter um. So erscheint selbst seine Freude-Melodie noch nicht auf oder durch die Verse des Dichters erfunden, sondern nur im Hinblick auf Schillers Gedicht, in der Anregung durch seinen allgemeinen Inhalt, verfaßt. Erst wo Beethoven von dem Inhalte dieses Gedichtes im Verlaufe bis zur dramatischen Unmittelbarkeit ge-

steigert wird *, sehen wir seine melodischen Kombinationen immer bestimmter auch aus dem Wortverse des Gedichtes hervorwachsen, so daß der unerhört mannigfaltigste Ausdruck seiner Musik gerade nur dem, allerdings höchsten Sinne des Gedichtes und Wortlautes in solcher Unmittelbarkeit entspricht, daß die Musik von dem Gedichte getrennt uns plötzlich gar nicht mehr denkbar und begreiflich erscheinen kann. Und hier ist der Punkt, wo wir das Resultat der ästhetischen Forschung über den Organismus des Volksliedes mit erhellendster Deutlichkeit durch einen künstlerischen Akt selbst betätigt sehen. Wie die lebendige Volksmelodie untrennbar vom lebendigen Volksgedichte ist, abgetrennt von diesem aber organisch getötet wird, so vermag der Organismus der Musik die wahre, lebendige Melodie nur zu gebären, wenn er vom Gedanken des Dichters befruchtet wird. Die Musik ist die Gebärerin, der Dichter der Erzeuger; und auf dem Gipfel des Wahnsinnes war die Musik daher angelangt, als sie nicht nur gebären, sondern auch zeugen wollte.

Die Musik ist ein Weib.

Die Natur des Weibes ist die Liebe: aber diese Liebe ist die empfangende und in der Empfängnis rückhaltslos sich hingebende.

Das Weib erhält volle Individualität erst im Momente der Hingebung. Es ist das Wellenmädchen, das seelenlos durch die Wogen seines Elementes dahinrauscht, bis es durch die Liebe eines Mannes erst die Seele empfängt. Der Blick der Unschuld im Auge des Weibes ist der endlos klare Spiegel, in welchem der Mann so lange eben nur die allgemeine Fähigkeit zur Liebe erkennt, bis er sein eigenes Bild in ihm zu erblicken vermag: hat er sich darin erkannt, so ist auch die Allfähigkeit des Weibes zu der einen drängenden Notwendigkeit verdichtet, ihn mit der Allgewalt vollsten Hingebungseifers zu lieben.

Das wahre Weib liebt unbedingt, weil es lieben muß.

---

* Ich weise namentlich auf das „Seid umschlungen, Millionen!“ und die Verbindung dieses Themas mit dem „Freude, schöner Götterfunken!“ hin, um mich ganz deutlich zu machen.

Es hat keine Wahl, außer da, wo es nicht liebt. Wo es aber lieben muß, da empfindet es einen ungeheuren Zwang, der zum erstenmal auch seinen Willen entwickelt. Dieser Wille, der sich gegen den Zwang auflehnt, ist die erste und mächtigste Regung der Individualität des geliebten Gegenstandes, die, durch das Empfängnis in das Weib gedrungen, es selbst mit Individualität und Willen begabt hat. Dies ist der Stolz des Weibes, der ihm nur aus der Kraft der Individualität erwächst, die es eingenommen hat, und mit der Not der Liebe zwingt. So kämpft es um des geliebten Empfängnisses willen gegen den Zwang der Liebe selbst, bis es unter der Allgewalt dieses Zwanges inne wird, daß er, wie sein Stolz, nur die Kraftausübung der empfangenen Individualität selbst ist, daß die Liebe und der geliebte Gegenstand eins sind, daß es ohne diese weder Kraft noch Willen hat, daß es von dem Augenblicke an, wo es Stolz empfand, bereits vernichtet war. Das offene Bekenntnis dieser Vernichtung ist dann das tätige Opfer der letzten Hingebung des Weibes: sein Stolz geht so mit Bewußtsein in das Einzige auf, was es zu empfinden vermag, was es fühlen und denken kann, ja, was es selbst ist, — in die Liebe zu diesem Manne. —

Ein Weib, daß nicht mit diesem Stolze der Hingebung liebt, liebt in Wahrheit gar nicht. Ein Weib, das gar nicht liebt, ist aber die unwürdigste und widerlichste Erscheinung der Welt. Führen wir uns die charakteristischesten Typen solcher Frauen vor!

Man hat die moderne italienische Opernmusik sehr treffend eine Lustdirne genannt. Eine Buhlerin kann sich rühmen, immer sie selbst zu bleiben; sie gerät nie außer sich, sie opfert sich nie, außer wenn sie selbst Lust empfinden oder einen Vorteil gewinnen will, und für diesen Fall bietet sie nur den Teil ihres Wesens fremdem Genusse dar, über den sie mit Leichtigkeit verfügen kann, weil er ihr ein Gegenstand ihrer Willkür geworden ist. Bei der Liebesumarmung der Buhlerin ist nicht das Weib gegenwärtig, sondern nur ein Teil seines sinnlichen Organismus: sie empfängt in der Liebe nicht Individualität, sondern sie gibt sich ganz generell wiederum an das Generelle hin. So ist die Buhlerin ein unentwickeltes, verwahrlostes Weib, — aber sie übt doch wenigstens sinnliche Funktionen des weiblichen Ge-

schlechtes aus, an denen wir das Weib noch — wenn auch mit Bedauern — zu erkennen vermögen.

Die französische Opernmusik gilt mit Recht als Kokette. Die Kokette reizt es, bewundert, ja gar geliebt zu werden: die ihr eigentümliche Freude am Bewundert- und Geliebtsein kann sie aber nur genießen, wenn sie selbst weder in Bewunderung noch gar in Liebe für den Gegenstand, dem sie beides einflößt, befangen ist. Der Gewinn, den sie sucht, ist die Freude über sich selbst, die Befriedigung der Eitelkeit: daß sie bewundert und geliebt wird, ist der Genuß ihres Lebens, der augenblicklich ihr getrübt wäre, sobald sie selbst Bewunderung oder Liebe empfände. Liebte sie selbst, so wäre sie ihres Selbstgenusses beraubt, denn in der Liebe muß sie notwendig sich selbst vergessen, und dem schmerzlichen, oft selbstmörderischen Genusse des andern sich hingeben. Vor nichts hütet sich daher die Kokette so sehr, als vor der Liebe, um das Einzige, was sie liebt, unberührt zu erhalten, nämlich sich selbst, d. h. das Wesen, das seine verführerische Kraft, seine angeübte Individualität, doch erst der Liebesannäherung des Mannes entnimmt, dem sie — die Kokette — sein Eigentum somit zurückhält. Die Kokette lebt daher vom diebischen Egoismus, und ihre Lebenskraft ist frostige Kälte. In ihr ist die Natur des Weibes zu ihrem widerlichen Gegenteile verkehrt, und von ihrem kalten Lächeln, das uns nur unser verzerrtes Bild zurückspiegelt, wenden wir uns wohl in Verzweiflung zur italienischen Lustdirne hin.

Aber noch einen Typus entarteter Frauen gibt es, der uns gar mit widerwärtigem Grauen erfüllt: das ist die Prüde, als welche uns die sogenannte „deutsche“ * Opernmusik gelten muß. — Der Buhlerin mag es begegnen, daß in ihr für den

---

* Unter „deutscher“ Oper verstehe ich hier natürlich nicht die Webersche Oper, sondern diejenige moderne Erscheinung, von der man umsomehr spricht, je weniger sie in Wahrheit eigentlich vorhanden ist, — wie das „deutsche Reich“. Das Besondere dieser Oper besteht darin, daß sie ein Gedachtes und Gemachtes derjenigen modernen deutschen Komponisten ist, die nicht dazu kommen, französische oder italienische Operntexte zu komponieren, was sie einzig verhindert, italienische oder französische Opern zu schreiben, und ihnen zum nachträglichen Troste die stolze Einbildung erweckt, etwas ganz Besonderes, Auserwähltes zustande bringen zu können, da sie doch viel mehr Musik verstünden, als die Italiener und Franzosen.

umarmenden Jüngling plötzlich die Opferglut der Liebe aufschlägt, — gedenken wir des Gottes und der Bajadere! —; der Kokette mag es sich ereignen, daß sie, die immer mit der Liebe spielt, in diesem Spiele sich eng verstrickt und trotz aller Gegenwehr der Eitelkeit sich von dem Netze gefangen sieht, in welchem sie nun weinend den Verlust ihres Willens beklagt. Nie aber wird dem Weibe dieses schöne Menschliche begegnen, das ihre Unbeflecktheit mit orthodoxem Glaubensfanatismus bewacht, — dem Weibe, dessen Tugend grundsätzlich in der Lieblosigkeit besteht. Die Prüde ist nach den Regeln des Anstandes erzogen, und hat das Wort „Liebe" von Jugend auf nur mit scheuer Verlegenheit aussprechen gehört. Sie tritt, das Herz voll Dogma, in die Welt, blickt scheu um sich, gewahrt die Buhlerin und die Kokette, schlägt an die fromme Brust und ruft: „Ich danke dir, Herr, daß ich nicht bin wie diese!" — Ihre Lebenskraft ist der Anstand, ihr einziger Wille die Verneinung der Liebe, die sie nicht anders kennt, als in dem Wesen der Buhlerin und Kokette. Ihre Tugend ist die Vermeidung des Lasters, ihr Winken die Unfruchtbarkeit, ihre Seele impertinenter Hochmut. — Und wie nahe ist gerade dieses Weib dem allerekelhaftesten Falle! In ihrem bigotten Herzen regt sich nie die Liebe, in ihrem sorgsam versteckten Fleische wohl aber gemeine Sinnenlust. Wir kennen die Konventikel der Frommen und die ehrenwerten Städte, in denen die Blume der Muckerei erblühte! Wir haben die Prüde in jedes Laster der französischen und italienischen Schwester verfallen sehen, nur noch mit dem Laster der Heuchelei befleckt, und leider ohne alle Originalität! —

Wenden wir uns ab von dem abscheulichen Anblicke, und fragen wir nun, was für ein Weib soll die w a h r e M u s i k sein?

Ein Weib, das w i r k l i c h l i e b t, seine Tugend in seinen S t o l z, seinen Stolz aber in sein O p f e r setzt, in das Opfer, mit dem es nicht e i n e n T e i l seines Wesens, sondern s e i n g a n z e s W e s e n in der reichsten Fülle seiner Fähigkeit hingibt, wenn es e m p f ä n g t. Das Empfangene aber froh und freudig z u g e b ä r e n, das ist die T a t des Weibes, — und um Taten zu wirken, braucht daher das Weib n u r g a n z d a s z u s e i n, w a s e s i s t, durchaus aber nicht etwas zu w o l l e n: denn es kann nur eines wollen, — W e i b s e i n! Das Weib ist dem Manne daher das ewig klare und erkenntliche Maß der natür-

lichen Untrüglichkeit, denn es ist das Vollkommenste, wenn es nie aus dem Kreise der schönen Unwillkürlichkeit heraustritt, in den es durch das, was sein Wesen einzig zu beseligen vermag, durch die Notwendigkeit der Liebe gebannt ist.

Und hier zeige ich euch nochmals den herrlichen Musiker, in welchem die Musik ganz das war, was sie im Menschen zu sein vermag, wenn sie eben ganz nach der Fülle ihrer Wesenheit Musik und nichts andres als Musik ist. Blickt auf Mozart! — War er etwa ein geringerer Musiker, weil er nur ganz und gar Musiker war, weil er nichts andres sein konnte und wollte als Musiker? Seht seinen „Don Juan!" Wo hat je die Musik so unendlich reiche Individualität gewonnen, so sicher und bestimmt in reichster, überschwenglichster Fülle zu charakterisieren vermocht, als hier, wo der Musiker der Natur seiner Kunst nach nicht im mindesten etwas andres war, als unbedingt liebendes Weib? —

— Doch, halten wir an, und zwar gerade hier, um uns gründlich zu befragen, wer denn der Mann sein müsse, den dieses Weib so unbedingt lieben soll? Erwägen wir wohl, ehe wir die Liebe dieses Weibes preisgeben, ob die Gegenliebe des Mannes etwa eine zu erbettelnde, oder eine auch ihm notwendige und erlösende sein müsse?

Betrachten wir genau den Dichter!

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Richard Wagner
Sämtliche Schriften und Dichtungen

Volks-Ausgabe

Sechste Auflage

Vierter Band

Leipzig
Breitkopf & Härtel / C. F. W. Siegel (R. Linnemann)

Titel und Einband zeichnete
Walter Tiemann
in Leipzig

Inhaltsverzeichnis.

Oper und Drama.

Zweiter und dritter Teil.

Zweiter Teil.

Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst.

Als Lessing in seinem „Laokoon“ sich bemühte, die Grenzen der Dichtkunst und Malerei aufzusuchen und zu bezeichnen, hatte er die Dichtkunst im Auge, die selbst bereits nur noch Schilderei war. Er geht von Vergleichs- und Grenzlinien aus, die er zwischen dem plastischen Bildwerke, welches uns die Szene des Todeskampfes Laokoons darstellt, und der Schilderung zieht, welche Virgilius in seiner „Äneis“, einem für die Lektüre geschriebenen Epos, von derselben Szene entwirft. Berührt Lessing im Laufe seiner Untersuchung selbst den Sophokles, so hat er dabei wiederum nur den literarischen Sophokles im Sinne, wie er vor uns steht, oder, wenn er das lebendig aufgeführte tragische Kunstwerk des Dichters selbst in das Auge faßt, stellt er dies unwillkürlich auch außer allem Vergleich mit dem Werke der Bildhauerei oder Malerei, weil nicht das lebendige tragische Kunstwerk diesen bildenden Künsten gegenüber begrenzt ist, sondern diese zu jenem gehalten, ihrer kümmerlichen Natur nach ihre notwendigen Schranken finden. Überall da, wo Lessing der Dichtkunst Grenzen und Schranken zuweist, meint er nicht

das unmittelbar zur Anschauung gebrachte, sinnlich dargestellte dramatische Kunstwerk, das in sich alle Momente der bildenden Kunst nach höchster, nur in ihm erreichbarer Fülle vereinigt und aus sich erst dieser Kunst höhere künstlerische Lebensmöglichkeit zugeführt hat, sondern den dürftigen Todesschatten dieses Kunstwerkes, das erzählende, schildernde, nicht an die Sinne, sondern an die Einbildungskraft sich kundgebende Literaturgedicht, in welchem diese Einbildungskraft zum eigentlichen darstellenden Faktor gemacht worden war, zu dem sich das Gedicht nur anregend verhielt.

Eine solche künstliche Kunst erreicht irgendwelche Wirkung allerdings nur durch genaueste Beobachtung von Grenzen und Schranken, weil sie sorgsam darauf bedacht sein muß, durch vorsichtigstes Verfahren die unbegrenzte Einbildungskraft, die statt ihrer die eigentliche Darstellerin zu sein hat, vor jeder ausschweifenden Verwirrung zu bewahren, um sie dagegen auf den einen gedrängten Punkt hinzuleiten, in welchem sie den beabsichtigten Gegenstand sich so deutlich und bestimmt wie möglich vorzustellen vermag. An die Einbildungskraft einzig wenden sich aber alle egoistisch vereinzelten Künste, und namentlich auch die bildende Kunst, die das wichtigste Moment der Kunst, die Bewegung, nur durch den Appell an die Phantasie ermöglichen kann. Alle diese Künste deuten nur an; wirkliche Darstellung wäre ihnen aber nur durch Kunstgebung an die Universität der Kunstempfänglichkeit des Menschen, durch Mitteilung an seinen vollkommenen sinnlichen Organismus, nicht an seine Einbildungskraft möglich, denn das wirkliche Kunstwerk erzeugt sich eben nur durch den Fortschritt aus der Einbildung in die Wirklichkeit, das ist: Sinnlichkeit.

Lessings redliches Bemühen, die Grenzen jener getrennten Kunstarten, die eben nicht mehr unmittelbar darstellen, sondern nur noch schildern konnten, zu bezeichnen, wird nun heutzutage von denen auf das Geistloseste mißverstanden, denen der ungeheure Unterschied zwischen diesen Künsten und der eigentlich wirklichen Kunst unbegreiflich bleibt. Indem sie immer nur diese einzelnen, an sich für die unmittelbare Darstellung ohnmächtigen, Kunstarten vor Augen haben, können sie natürlich die Aufgabe jeder derselben — und somit (wie sie wähnen müssen) der Kunst überhaupt — nur darein setzen, daß so

ungestört wie möglich die Schwierigkeit überwunden werde, der Einbildungskraft durch Schilderung einen festen Anhaltepunkt zu geben; die Mittel zu dieser Schilderung häufen, kann sehr richtig die Schilderung nur verwirren, und die Phantasie, indem sie durch Vorführung ungleicher Schilderungsmittel beängstigt oder zerstreut wird, von der Erfassung des Gegenstandes nur ablenken.

Reinheit der Kunstart wird daher das erste Erfordernis für ihre Verständlichkeit, wogegen Mischung der Kunstarten diese Verständlichkeit nur trüben kann. In der Tat kann uns nichts Verwirrendes vorkommen, als wenn z. B. der Maler seinen Gegenstand in einer Bewegung darstellen wollte, deren Schilderung nur dem Dichter möglich ist; vollkommen widerwärtig erscheint uns aber gar erst ein Gemälde, in welchem die Verse des Dichters einer Person in den Mund geschrieben sind. Wenn der Musiker — d. h. der absolute Musiker — zu malen versucht, so bringt er weder Musik noch ein Gemälde zu Stande; wollte er aber die Anschauung eines wirklichen Gemäldes durch seine Musik begleiten, so dürfte er sicher sein, daß man weder das Gemälde noch seine Musik verstehen würde. Wer sich die Vereinigung aller Künste zum Kunstwerke nur so vorstellen kann, als ob darunter gemeint sei, daß z. B. in einer Gemäldegalerie und zwischen aufgestellten Statuen ein Goethescher Roman vorgelesen und dazu noch eine Beethovensche Symphonie vorgespielt würde *, der hat allerdings recht, wenn er auf Trennung der Künste besteht und es jeder einzelnen zugewiesen lassen will, wie sie sich zu möglichst deutlicher Schilderung ihres Gegenstandes verhelfe. Daß aber von unsern modernen Ästhetikern auch das Drama in die Kategorie einer Kunstart gestellt, und als solche dem Dichter als besonderes Eigentum in dem Sinne zugesprochen wird, daß die Einmischung einer anderen

* So in der Tat stellen sich kindisch-kluge Literaten das von mir bezeichnete „vereinigte Kunstwerk" vor, wenn sie dies für einen Akt des „wüsten Durcheinanderwerfens" aller Kunstarten ansehen zu müssen glauben. Ein sächsischer Kritiker findet aber auch für gut, meinen Apell an die Sinnlichkeit als groben „Sensualismus" aufzufassen, worunter er natürlich Bauchgelüste verstanden wissen will. — Man kann den Blödsinn dieser Ästhetiker nur durch ihre lügnerische Absicht erklären.

Kunst, wie der Musik, in dasselbe der Entschuldigung bedürfte, keineswegs aber als gerechtfertigt anzusehen sei, das heißt aus der Lessingschen Definition eine Konsequenz ziehen, von deren Berechtigung in dieser nicht eine Spur vorhanden ist. Diese Leute sehen aber im Drama nichts anderes, als einen Literaturzweig, eine Gattung der Dichtkunst wie Roman oder Lehrgedicht, nur mit dem Unterschiede, daß jenes, anstatt bloß gelesen, von verschiedenen Personen auswendig gelernt, deklamiert, mit Gesten begleitet und von Theaterlampen beleuchtet werden soll. Zu einem auf der Bühne dargestellten Literaturdrama würde sich eine Musik allerdings fast ebenso verhalten, als ob sie zu einem aufgestellten Gemälde vorgetragen würde, und mit Recht ist daher das sogenannte Melodrama als ein Genre unerquicklichster Gemischtheit verworfen worden. Dieses Drama, das unsre Literaten einzig im Sinne haben, ist aber ebenso wenig ein wahres Drama, als ein Klavier* ein Orchester, oder gar ein Sängerpersonal ist. Die Entstehung des Literaturdramas verdankt sich ganz demselben egoistischen Geiste unsrer allgemeinen Kunstentwicklung, wie das Klavier, und an ihm will ich diesen Gang in Kürze recht deutlich machen.

Das älteste, ächteste und schönste Organ der Musik, das Organ, dem unsre Musik allein ihr Dasein verdankt, ist die menschliche Stimme; am natürlichsten wurde sie durch das Blasinstrument, dieses wieder durch das Saiteninstrument nachgeahmt: der symphonische Zusammenklang eines Orchesters von Blas- und Streichinstrumenten ward wieder von der Orgel nachgeahmt; die unbehilfliche Orgel aber endlich durch das leicht handhabbare Klavier ersetzt. Wir bemerken hierbei zunächst, daß das ursprüngliche Organ der Musik von der menschlichen Stimme bis zum Klavier zu immer größerer Ausdruckslosigkeit herabsank. Die Instrumente des Orchesters, die den Sprachlaut der Stimme bereits verloren hatten, vermochten den menschlichen Ton in seinem unendlich mannigfaltigen und lebhaft wechselnden Ausdrucksvermögen noch am genügendsten nachzuahmen; die Pfeifen der Orgel konnten diesen Ton nur noch nach seiner

* Eine Violine zum Klavier gespielt, vermischt sich ebensowenig mit diesem Instrumente, wie die Musik zu einem Literaturdrama sich mit diesem vermischen würde.

Zeitdauer, nicht aber mehr nach seinem wechselnden Ausdrucke festhalten, bis endlich das Klavier selbst diesen Ton nur noch andeutete, seinen wirklichen Körper aber der Gehörphantasie sich zu denken überließ. So haben wir im Klavier ein Instrument, welches die Musik nur noch schildert. Wie kam es aber, daß der Musiker sich endlich mit einem tonlosen Instrumente begnügte? Aus keinem andren Grunde, als um allein, ganz für sich, ohne gemeinsames Zusammenwirken mit anderen, sich Musik machen zu können. Die menschliche Stimme, die an und für sich nur in Verbindung mit der Sprache sich melodisch kundzugeben vermag, ist ein Individuum; nur das übereinstimmende Zusammenwirken mehrerer solcher Individuen bringt die symphonische Harmonie hervor. Die Blas- und Streichinstrumente standen der menschlichen Stimme auch darin noch nahe, daß auch ihnen dieser individuelle Charakter zu eigen blieb, durch den jedes von ihnen eine bestimmte, wenn auch noch so reich zu modulierende Klangfarbe besaß, und zur Hervorbringung harmonischer Wirkungen zum ebenfalls gemeinsamen Zusammenwirken genötigt war. In der christlichen Orgel waren bereits alle diese lebendigen Individualitäten in tote Pfeifenregister gereiht, die auf den befehlenden Tastentritt des einen und unteilbaren Spielers ihre mechanisch hervorgetriebenen Stimmen zur Ehre Gottes erhoben. Auf dem Klaviere endlich konnte der Virtuos ohne die Beihilfe irgend eines andern (der Orgelspieler hatte noch des Bälgetreters bedurft) eine Unzahl von klopfenden Hämmern zu seiner eigenen Ehre in Bewegung setzen, denn dem Zuhörenden, der an einer tönenden Musik sich nicht mehr zu erfreuen hatte, blieb nur noch die Bewunderung der Fertigkeit des Tastenschlägers zur Beachtung übrig. — Wahrlich, unsre ganze moderne Kunst gleicht dem Klaviere: in ihr verrichtet jeder einzelne das Werk einer Gemeinsamkeit, aber leider eben nur in abstracto und mit vollster Tonlosigkeit! Hämmer — aber keine Menschen! —

Wir wollen nun das Literaturdrama, in das unsre Ästhetiker mit so puritanistischem Hochmute der herrlich atmenden Musik den Eintritt versperren, vom Standpunkte des Klaviers *

* Mir gilt es wahrlich nicht bedeutungslos, daß derjenige Klaviervirtuos, der in unsern Tagen nach jeder Seite hin die äußerste Spitze des

aus rückwärts bis auf den Ursprung dieses Klaviers verfolgen, und — was gilt es? — wir treffen endlich auf den lebendigen menschlichen Sprachton, der mit dem Gesangtone ein und dasselbe ist, und ohne den wir weder Klavier noch Literaturdrama kennen würden. —

I.

Das moderne Drama hat zweierlei Ursprung: einen natürlichen, unsrer geschichtlichen Entwicklung eigentümlichen, den Roman, — und einen fremdartigen, unsrer Entwicklung durch Reflexion aufgepfropften, das, nach den mißverstandenen Regeln des Aristoteles aufgefaßte griechische Drama.

Der eigentliche Kern unsrer Poesie liegt im Roman; im Streben, diesen Kern so schmackhaft wie möglich zu machen, sind unsre Dichter wiederholt auf fernere oder nähere Nachahmung des griechischen Dramas verfallen. —

Die höchste Blüte des dem Roman unmittelbar entsprungenen Dramas haben wir in den Schauspielen des Shakespeare; in weitester Entfernung von diesem Drama treffen wir auf dessen vollkommensten Gegensatz in der „Tragédie" des Racine. Zwischen beiden Endpunkten schwebt unsre ganze übrige dramatische Literatur unentschieden und schwankend hin und her. Um den Charakter dieses unentschiedenen Schwankens genau zu erkennen, müssen wir uns etwas näher nach dem natürlichen Ursprunge unsers Dramas umsehen.

Wenn wir seit dem Erlöschen der griechischen Kunst uns im Gange der Weltgeschichte nach einer Kunstperiode umsehen, deren wir uns mit Stolz erfreuen wollen, so ist dies die Periode der sogenannten „Renaissance", mit der wir den Ausgang des

---

Virtuosentumes kundtat, daß der Wundermann des Klaviers, Liszt, gegenwärtig mit so wuchtvoller Energie dem tönenden Orchester und, gleichsam durch dieses Orchester, der lebendigen menschlichen Stimme sich zuwendet.

Mittelalters und den Beginn der neueren Zeit bezeichnen. Hier strebt mit wahrer Riesenkraft der innere Mensch, sich zu äußern. Der ganze Gährungsstoff der wunderbaren Mischung germanisch individuellen Heroentumes mit dem Geiste des römisch-katholisierenden Christentumes drängte sich von innen nach außen, gleichsam um in der Äußerung seines Wesens den unlösbaren inneren Skrupel los zu werden. Überall äußerte sich dieser Drang nur als Lust zur Schilderung, denn unbedingt ganz und gar sich selbst geben kann nur der Mensch, der im Inneren ganz mit sich einig ist: das war aber der Künstler der Renaissance nicht; dieser erfaßte das Äußere nur in der Begierde, vor dem inneren Zwiespalte zu fliehen. Sprach sich dieser Trieb am erkenntlichsten nach der Richtung der bildenden Künste hin aus, so ist er in der Dichtung nicht minder ersichtlich. Nur ist zu beachten, daß, wie die Malerei sich zu treuester Schilderung des lebendigen Menschen angelassen hatte, die Dichtkunst sich von der Schilderung bereits schon zur Darstellung wandte, und zwar indem sie vom Roman zum Drama vorschritt.

Die Poesie des Mittelalters hatte bereits das erzählende Gedicht hervorgebracht und bis zur höchsten Blüte entwickelt. Dieses Gedicht schilderte menschliche Handlungen und Vorgänge, und deren bewegungsvollen Zusammenhang, in der Weise, wie ähnlich der Maler sich bemüht, die charakteristischen Momente solcher Handlungen uns vorzuführen. Das Vermögen des Dichters, der von der unmittelbaren, lebendigen Darstellung der Handlung durch wirkliche Menschen absah, war aber so unbegrenzt, als die Einbildungskraft des Lesers oder Zuhörers, an die er sich einzig wandte. Dieses Vermögen fühlte sich zu den ausschweifendsten Kombinationen von Vorfällen und Lokalitäten um so mehr veranlaßt, als sein Gesichtskreis sich über ein immer anschwellenderes Meer außen vorgehender Handlungen verbreitete, wie sie eben aus dem Gebaren jener abenteuersüchtigen Zeit hervorgingen. Der Mensch, der in sich uneinig mit sich selbst war, und im Kunstschaffen dem Zwiespalte seines Inneren entfliehen wollte, — wie er zuvor vergeblich sich gemüht hatte, diesen Zwiespalt selbst künstlerisch zu bewältigen *, — fühlte nicht den Drang, ein bestimmtes etwas seines Inneren auszusprechen,

* Denken wir an die eigentliche christliche Poesie.

sondern dieses Etwas vielmehr erst in der Außenwelt zu suchen: er zerstreute sich gewissermaßen nach innen durch willigstes Erfassen alles von der Außenwelt ihm Vorgeführten, und je mannigfaltiger und bunter er diese Erscheinungen zu mischen verstand, desto sicherer durfte er eben den unwillkürlichen Zweck innerer Zerstreuung zu erreichen hoffen. Der Meister dieser liebenswürdigen, aber aller Innerlichkeit, alles Haftes der Seele entbehrenden Kunst war Ariosto.

Je weniger aber, nach ungeheuren Ausschweifungen, diese schimmernden Gemälde der Phantasie den inneren Menschen wiederum zu zerstreuen vermochten, je mehr dieser Mensch unter dem Drucke politischer und religiöser Gewaltsamkeiten zur Kraftanstrengung eines Gegendruckes aus seinem inneren Wesen selbst gedrängt wurde, desto deutlicher erkennen wir auch in der vorliegenden Dichtungsart das Streben ausgesprochen, der Masse des vielartigen Stoffes von innen heraus Herr zu werden, seiner Gestaltung einen festen Mittelpunkt zu geben, und diesen Mittelpunkt als Achse des Kunstwerkes aus der eigenen Anschauung, aus dem festen Wollen eines Etwas, in dem sich das innere Wesen ausspricht, zu entnehmen. Dieses Etwas ist der Gebärungsstoff der neueren Zeit, die Verdichtung des individuellen Wesens zu einem bestimmten künstlerischen Wollen. Aus der ungeheuren Masse der äußeren Erscheinungen, wie sie vorher dem Dichter sich nicht bunt und vielartig genug darstellen konnten, werden nun die unter sich verwandten Bestandteile gesondert, die Mannigfaltigkeit der Momente zur bestimmten Zeichnung des Charakters der Handelnden verdichtet. Wie unendlich wichtig für alle Untersuchung des Wesens der Kunst ist es nun, daß dieser innerliche Drang des Dichters, wie wir es deutlich vor uns sehen, sich endlich nur dadurch zu befriedigen vermochte, daß er auch zur bestimmtesten Äußerung durch die unmittelbare Darstellung an die Sinne gelangte, mit einem Worte, daß der Roman zum Drama wurde! Die Bewältigung des äußeren Stoffes zur Kundgebeung der inneren Anschauung von dem Wesen dieses Stoffes konnte nur dann gelingen, wenn der Gegenstand selbst in überzeugendster Wirklichkeit den Sinnen vorgeführt wurde, und dies war nur im Drama zu ermöglichen.

Das Drama des Shakespeare ist mit vollster Notwendigkeit aus dem Leben und unserer geschichtlichen Entwicklung

hervorgegangen: seine Schöpfung war so aus der Natur unsrer Dichtkunst bedingt, wie das Drama der Zukunft ganz naturgemäß aus der Befriedigung der Bedürfnisse geboren werden wird, die das Shakespearesche Drama angeregt, noch nicht aber gestillt hat.

Shakespeare, den wir uns hier immer im Vereine mit seinen Vorgängern und nur als deren Haupt denken müssen, verdichtete den erzählenden Roman zum Drama, indem er ihn gewissermaßen für die Darstellung auf der Schaubühne übersetzte. Die vorher von der redend erzählenden Poesie nur geschilderten menschlichen Handlungen ließ er nun von wirklich redenden Menschen, die für die Dauer der Darstellung in Aussehen und Gebärde mit den darzustellenden Personen des Romanes sich identifizierten, Auge und Ohr zugleich vorführen. Er fand hierzu eine Schaubühne und Schauspieler vor, die bis dahin als unterirdisch verborgene, heimlich aber immer noch fortrieselnde Quellader des wirklichen Volkskunstwerkes dem Auge des Dichters sich entzogen hatten, von seinem sehnsüchtig suchenden Blicke aber schnell entdeckt wurden, als die Not ihn zu ihrer Auffindung trieb. Das Charakteristische dieser Volksschaubühne war aber, daß die Schauspieler, die daher sich auch vorzugsweise so nannten, auf ihr dem Auge, und absichtlich gerade fast nur dem Auge sich mitteilten. Ihre Darstellungen auf freiem Platze vor der weithin ausgedehnten Menge konnte lediglich fast nur durch die Gebärde wirken, und in der Gebärde sprechen sich deutlich eben nur Handlungen, nicht aber — sobald die Sprache fehlt — die inneren Motive dieser Handlungen aus, so daß das Spiel dieser Darsteller seiner Natur nach ebenso von grotesker, massenhaft gehäufter Handlung strotzte, als der Roman, dessen zerstreute Vielstoffigkeit der Dichter eben zusammenzudrängen sich bemühte. Der Dichter, der diesem Volksschauspiele zusah, mußte finden, daß aus Mangel einer verständlichen Sprache dieses zu eben der ungeheuerlichen Vielhandlichkeit gedrängt sei, wie der erzählende Romandichter durch die Unfähigkeit, seine geschilderten Personen und Vorgänge wirklich darzustellen. Er mußte den Schauspielern zurufen: „Gebt mir eure Bühne, ich gebe euch meine Rede, so ist uns beiden geholfen"!

Wir sehen nun vom Dichter zu Gunsten des Dramas die Volksschaubühne zum Theater verengen. Ganz so wie die Han-

lung selbst durch deutliche Darlegung der Beweggründe, die sie hervorrufen, zu bestimmten wichtigsten Momenten derselben zusammengedrängt werden mußte, stellte sich die Notwendigkeit heraus, auch den Schauplatz zusammenzudrängen, und zwar namentlich aus Rücksicht auf den Zuschauer, der nun nicht mehr bloß schauen, sondern auch deutlich hören sollte. Wie auf den Raum, hatte sich diese Beschränkung auch auf die Zeitdauer des dramatischen Spieles auszudehnen. Die Mysterienbühne des Mittelalters, auf weitem Anger oder auf freien Plätzen und Straßen der Städte aufgeschlagen, bot der versammelten Volksmenge eine tagelang, ja, — wie wir noch heute es erfahren, — mehrere Tage lang dauerndes Schauspiel dar: ganze Historien, vollständige Lebensgeschichten wurden aufgeführt, aus welchen die ab- und zuwogende Zuschauermasse nach Belieben für ihre Schaulust sich auswählen konnte, was ihr das Sehenswerteste erschien. Solch' eine Aufführung war das vollständig entsprechende Seitenstück der ungeheuer bunten und vielstoffigen Historien des Mittelalters *selbst*: gerade so larvenhaft charakterlos, ohne alle individuelle Lebensregung, hölzern und grob zugeschnitten waren die vielhandelnden Personen dieser *gelesenen* Historien, wie die Darsteller jener *zur Schau* gebrachten. Aus denselben Gründen, die den Dichter bestimmten, die Handlung und den Schauplatz zu verengen, hatte er somit auch die Zeitdauer der Aufführung zusammenzudrängen, weil er seinen Zuschauern nicht mehr Bruchstücke, sondern ein in sich abgeschlossenes Ganzes vorführen wollte, so daß er die Kraft der Fähigkeit des Zuschauers, einem vorgeführten fesselnden Gegenstande seine ungeteilte Aufmerksamkeit fortgesetzt zuzuwenden, zu seinem Maßstab für die Zeitdauer dieser Aufführung machte. Das Kunstwerk, das nur an die Phantasie appelliert, wie der gelesene Roman, kann in seiner Mitteilung sich leicht unterbrechen, weil die Phantasie so willkürlicher Natur ist, daß sie keinen anderen Gesetzen, als der Laune des Zufalls gehorcht; was aber vor die Sinne tritt, und diesen mit überzeugender, unfehlbarer Bestimmtheit sich mitteilen will, hat nicht nur nach der Eigenschaft, Fähigkeit und natürlich begrenzten Kraft dieser Sinne sich zu richten, sondern sich ihnen auch vollständig, von Kopf bis zu Fuß, von Anfang bis zu Ende, vorzuführen, wenn es nicht, durch plötzliche Unterbrechung oder Unvollständigkeit seiner Vorführung, zur not-

wendigen Ergänzung eben nur wieder an die Phantasie, aus der es sich gerade an die Sinne wandte, appellieren will.

Nur **eines** blieb auf dieser verengten Bühne noch gänzlich nur der Phantasie überlassen, — **die Darstellung der Szene** selbst, in welcher die Darsteller den lokalen Erfordernissen der Handlung gemäß auftraten. Teppiche umhingen die Bühne; die Inschrift einer leicht zu wechselnden Tafel zeigte dem Zuschauer den Ort, ob Palast, Straße, Wald oder Feld, an, der als Szene **gedacht** werden sollte. Durch diesen einen, der damaligen Bühnenkunst noch unumgänglich nötigen Appell an die Phantasie, blieb im Drama dem buntstoffigen Romane und der vielhandlichen Historie noch Tor und Tür offen. Fühlte der Dichter, dem es bis jetzt immer nur noch um die leiblich redende Darstellung des Romanes zu tun war, die Notwendigkeit einer naturgetreuen Darstellung auch der umgebenden Szene noch nicht, so konnte er die Notwendigkeit, die darzustellende Handlung in noch immer bestimmtere Begrenzung der wichtigsten Momente derselben zusammenzudrängen, auch nicht empfinden. Wir sehen hieran mit ersichtlichster Deutlichkeit, wie zur vollendetsten Gestaltung des Kunstwerkes einzig die entscheidende Notwendigkeit hindrängt, die dem Wesen der Kunst gemäß den Künstler bestimmt, aus der Phantasie sich an die Sinne zu wenden, die Phantasie aus ihrer unbestimmten Tätigkeit durch die Sinne zu einer festen, verständnisvollen Wirksamkeit zu vermögen. Diese, alle Kunst gestaltende, das Streben des Künstlers einzig befriedigende, Notwendigkeit erwächst uns nur aus der Bestimmtheit einer universell sinnlichen Anschauung: sind wir all ihren Anforderungen vollkommen gerecht, so treibt auch sie uns zum vollkommensten Kunstschaffen. Shakespeare, der die eine Notwendigkeit der naturgetreuen Darstellung der umgebenden Szene noch nicht empfand, und daher die Vielstoffigkeit des von ihm dramatisch behandelten Romans gerade nur so weit sichtete und zusammendrängte, als die von ihm empfundene Notwendigkeit eines verengten Schauplatzes und einer begrenzten Zeitdauer der von wirklichen Menschen dargestellten Handlung es erheischte, — Shakespeare, der innerhalb dieser Grenzen Historie und Roman zu so überzeugend charakteristischer Wahrheit belebte, daß er zum ersten Male Menschen von so mannigfaltiger und drastischer Individualität darstellte, wie noch

kein Dichter vor ihm es vermocht hatte, — dieser Shakespeare ist nichtsdestoweniger in seinen, durch die eine bezeichnete Notwendigkeit noch nicht gestalteten, Dramen der Grund und der Ausgangspunkt einer beispiellosen Verwirrung in der dramatischen Kunst über zwei Jahrhunderte hindurch, bis auf unsere Tage, geworden.

Dem Romane und dem losen Gefüge der Historie war im Shakespeareschen Drama, wie ich mich ausdrückte, eine Türe offen gelassen worden, durch die sie nach Belieben aus- und eingehen konnten: diese Türe war die der Phantasie überlassene Darstellung der Szene. Wir werden nun sehen, daß die hieraus entstehende Verwirrung ganz in dem Grade vorwärts schritt, als diese Türe von anderer Seite her auf das Rücksichtsloseste zugeschlagen ward, und die gefühlte Mangelhaftigkeit der Szene wiederum zu willkürlichen Gewaltsamkeiten gegen das lebendige Drama selbst trieb.

Bei den sogenannten romanischen Nationen Europas, unter denen die schrankenlose Abenteuerlichkeit des — alle germanischen und romanischen Elemente bunt durcheinander werfenden — Romanes am tollsten gewütet hatte, war auch dieser Roman am unfähigsten zur Dramatisierung geworden. Der Drang, aus der konzentrierten Innerlichkeit des menschlichen Wesens heraus die bunten Äußerungen der früheren phantastischen Laune zu bestimmten, deutlichen Erscheinungen zu gestalten, gab sich vorzüglich nur bei den germanischen Nationen kund, die den innerlichen Krieg des Gewissens gegen marternde äußere Satzungen zur protestantischen Tat machten. Die romanischen Nationen, die äußerlich unter dem Joche des Katholizismus verblieben, erhielten sich fortwährend in der Richtung, nach welcher sie vor dem inneren unlösbaren Zwiespalte nach außen hin flohen, um von außen her — wie ich mich zuvor ausdrückte — nach innen sich zu zerstreuen. Die bildende Kunst, und eine Dichtkunst, die — als schildernde — der bildenden dem Wesen, wenn auch nicht der Äußerung nach, gleichkam, sind die eigentümlichen, von außen her zerstreuenden, fesselnden und ergötzenden Künste dieser Nationen.

Von seinem heimischen Volksschauspiele wandte sich der ge-

bildete Italiener und Franzose * ab; in seiner rohen Einfalt und Formlosigkeit erinnerte es ihn an den ganzen Wust des Mittelalters, den er eben wie einen schweren, beängstigenden Traum von sich abzuschütteln bemüht war. Dagegen ging er auf die historische Wurzel seiner Sprache zurück, und wählte zunächst aus römischen Dichtern, den literarischen Nachahmern der Griechen, sich Muster auch für das Drama, das er zur Unterhaltung der fein erzogenen vornehmen Welt als Ersatz für das nur noch den Pöbel ergötzende Volksschauspiel vorführte. Malerei und Architektur, die Hauptkünste der romanischen Renaissance, hatten das Auge dieser vornehmen Welt so geschmackvoll und zu solchen Ansprüchen ausgebildet, daß das rohe mit Teppichen verhängte Brettgerüst der brittischen Schaubühne ihm nicht behagen konnte. Als Schauplatz ward in den Palästen der Fürsten den Schauspielern der prachtvolle Saal angewiesen, in welchem sie mit geringen Modifikationen ihre Szene herzustellen hatten. Stabilität der Szene ward als maßgebendes Hauptserfordernis für das ganze Drama festgestellt, und hierin begegnete sich die angenommene Geschmacksrichtung der vornehmen Welt mit dem modernen Ursprunge des ihr vorgeführten Dramas, den Regeln des Aristoteles. Der fürstliche Zuschauer, dessen Auge durch die bildende Kunst zu seinem vornehmsten Organe positiven Genußsinnes gemacht worden war, liebte es nicht, gerade diesen Sinn binden zu sollen, um der Phantasie, der gesichtslosen, ihn unterzuordnen, und zwar um so weniger, als er grundsätzlich der Erregung der unbestimmten, mittelalterlich gestaltenden Phantasie auswich. Es hätte ihm die Möglichkeit geboten werden müssen, die Szene, bei jeder Veranstaltung des Dramas zum Wechsel derselben, dem Gegenstande getreu mit malerischer und plastischer Genauigkeit dargestellt zu sehen, um diesen Wechsel selbst gestalten zu können.

---

* Da ich keine Geschichte des modernen Dramas schreibe, sondern in der Entwicklung desselben, meinem Zweck gemäß, nur denjenigen zwei Hauptrichtungen nachzuweisen habe, in welchen sich die Grundverschiedenheit jener Entwicklungswege am deutlichsten ausspricht, habe ich das spanische Theater übergangen, weil in ihm allein diese verschiedenen Wege sich charakteristisch kreuzen, wodurch es zwar an sich unvergleichlich bedeutend wird, für uns aber nicht zwei so entschiedene Gegensätze herausbildet, wie sie, für alle neuere Entwicklung des Dramas maßgebend, in Shakespeare und der französischen Tragödie vorliegen.

Was später bei der Mischung der dramatischen Richtungen ermöglicht wurde, war hier aber gar nicht zu verlangen nötig, weil andrerseits die Aristotelischen Regeln, nach denen dieses fingierte Drama konstruiert wurde, auch die Einheit der Szene zu einer wichtigen Bedingung desselben machten. Gerade das also, was der Britte bei seinem organischen Schaffen des Dramas aus innen als äußeres Moment noch unbeachtet ließ, ward zu einer von außen her gestaltenden, Norm für das französische Drama, das so aus dem Mechanismus heraus sich in das Leben hinein zu konstruieren suchte.

Wichtig ist es nun, genau zu beachten, wie diese äußerliche Einheit der Szene die ganze Haltung des französischen Dramas dahin bedang, daß die Darstellung der Handlung fast ganz von dieser Szene ausgeschlossen, und dafür nur der Vortrag der Rede in ihr zugelassen wurde. Somit mußte auch grundsätzlich der von Handlung strotzende Roman, das poetische Grundelement des mittelalterlichen und neueren Lebens, von der Darstellung auf dieser Szene ausgeschlossen bleiben, da die Vorführung seines vielgliedrigen Stoffes ohne häufige Verwandlung der Szene geradeswegs unmöglich war. Also nicht nur die äußerliche Form, sondern auch der ganze Zuschnitt der Handlung, und mit ihm endlich der Gegenstand der Handlung selbst, mußte den Mustern entnommen werden, die für die Form den französischen Schauspielerdichter bestimmt hatten. Er mußte Handlungen wählen, die nicht erst von ihm zu einem gedrängten Maße dramatischer Darstellungsfähigkeit verdichtet zu werden brauchten, sondern solche, die bereits zu einem solchen Maße verdichtet ihm vorlagen.

Aus ihrer heimischen Sage hatte die griechischen Tragiker sich solche Stoffe, als höchste künstlerische Blüte dieser Sage, verdichtet: der moderne Dramatiker, der von den äußerlichen Regeln ausging, die jenen Dichtungen entnommen worden waren, konnte das poetische Lebenselement seiner Zeit, das nur in der geradezu umgekehrten Weise Shakespeares zu bewältigen war, nicht zu der Dichtigkeit zusammendrängen, daß es dem äußerlich aufgelegten Maße entsprochen hätte, und nichts als die — natürlich e n t s t e l l e n d e Nachahmung und Wiederholung jener schon fertigen Dramen blieb ihm daher übrig. In Racines Tragédie haben wir somit auf der Szene die Rede, hinter der

Szene die Handlung: Beweggründe mit davon abgelöster und außerhalb verlegter Bewegung, Wollen ohne Können. Alle Kunst warf sich daher auch nur auf die Äußerlichkeit der Rede, die ganz folgerichtig in Italien (von woher das neue Kunstgenre ausgegangen war) auch alsbald sich in jenen musikalischen Vortrag verlor, den wir bereits umständlicher als den eigentlichen Inhalt des Opernwesens kennen gelernt haben. Auch die französische Tragédie ging mit Notwendigkeit in die Oper über: Gluck sprach den wirklichen Inhalt dieses Tragödienwesens aus. Die Oper war somit die vorzeitige Blüte einer unreifen Frucht, auf natürlichem, künstlichem Boden gewachsen. Womit das italienische und französische Drama begann, mit der äußeren Form, dazu soll das neuere Drama durch organische Entwicklung aus sich heraus, auf dem Wege des Shakespeareschen Dramas, erst gelangen, und dann auch erst wird die natürliche Frucht des musikalischen Dramas reifen.

Zwischen diesen zwei äußersten Gegensätzen, dem Shakespeareschen und dem Racineschen Drama, erwuchs nun aber zunächst das moderne Drama zu seiner zwitterhaften, natürlichen Gestalt, und Deutschland war der Boden, von dem sich diese Frucht nährte.

Hier bestand der romanische Katholizismus in gleicher Stärke neben dem germanischen Protestantismus fort: nur wurden beide in einen so heftigen Konflikt miteinander verwickelt, daß, unentschieden wie er trotzdem blieb, eine natürliche Kunstblüte sich nicht aus ihm entfaltete. Der innerliche Drang, der sich bei dem Britten auf die dramatische Darstellung der Historie und des Romanes warf, blieb beim deutschen Protestanten im hartnäckigen Bemühen, den innerlichen Zwiespalt selbst innerlich zu schlichten, haften. Wir haben einen Luther, der sich in der Kunst wohl bis zur religiösen Lyrik erhob, aber keinen Shakespeare. Der römisch-katholische Süden konnte jedoch nie zu dem genial leichtsinnigen Vergessen des innerlichen Zwiespaltes sich aufschwingen, in welchem die romanischen Nationen sich zur bildenden Kunst anließen: mit finsterem Ernst bewachte er seinen religiösen Wahn. Während ganz Europa sich auf die Kunst warf,

blieb Deutschland ein sinnender Barbar. Nur was sich draußen bereits überlebt hatte, flüchtete sich nach Deutschland, um in seinem Boden noch zu einem Nachsommer zu erblühen. Englische Komödianten, denen die Darsteller der Shakespeareschen Dramen daheim ihr Brot entzogen hatten, kamen nach Deutschland, um dem Volke ihre grotesk pantomimischen Taschenspielereien vorzumachen: erst lange darauf, als auch es in England verblüht war, folgte das Shakespearesche Drama selbst nach; deutsche Schauspieler, die vor der Zucht ihrer langweiligen dramatischen Schulmeister flohen, bemächtigten sich desselben, um es für ihre Praxis herzurichten.

Vom Süden her war dagegen die Oper, dieser Ausgang des romanischen Dramas, hereingedrungen. Ihr vornehmer Ursprung aus den Palästen der Fürsten empfahl sie wiederum den deutschen Fürsten, so daß diese Fürsten die Oper in Deutschland einführten, während — wohlgemerkt! — das Shakespearesche Schauspiel von dem Volke eingeholt ward. — In der Oper stellte sich der szenischen Mangelhaftigkeit der Shakespeareschen Bühne als vollster Gegensatz die üppigste und gesuchteste Ausstattung dieser Szene entgegen. Das musikalische Drama war recht eigentlich ein Schauspiel geworden, während das Schauspiel ein Hörspiel geblieben war. Wir haben hier nicht mehr nötig, den Grund der szenisch-dekorativen Ausschweifung im Operngenre zu untersuchen: dies lose Drama war von außen konstruiert, und von außen her, durch Luxus und Pracht, konnte es auch nur am Leben erhalten werden. Nur ist es wichtig, zu beobachten, wie dieser szenische Prunk mit dem unerhört buntesten, ausgesucht mannigfaltigsten Wechsel szenischer Vorführungen an das Auge, aus der dramatischen Richtung hervorging, in der ursprünglich die Einheit der Szene als Norm aufgestellt worden war. Nicht der Dichter, der, indem er den Roman zum Drama zusammendrängte, insoweit seine Vielstoffigkeit noch unbeschränkt ließ, als er die Szene zu ihren Gunsten durch den Appell an die Phantasie häufig und schnell zu wechseln vermochte, — nicht der Dichter hat, um etwa von diesem Appell an die Phantasie sich an die Bestätigung der Sinne zu wenden, jenen raffinierten Mechanismus zur Verwandlung wirklich dargestellter Szenen erfunden, sondern das Verlangen nach äußerlicher Unterhaltung und deren Wechsel, die bloße Augenbegierde, hat ihn hervorge-

bracht. Hätte diesen Apparat der Dichter erfunden, so müßten wir auch annehmen, er habe die Notwendigkeit des häufigen Szenenwechsels aus einer Notwendigkeit der Vielstoffigkeit des Dramas selbst als Bedürfnis gefühlt: da der Dichter, wie wir sahen, von innen heraus organisch konstruierte, würde bei jener Annahme somit bewiesen sein, daß die historielle und romanhafte Vielstoffigkeit ein notweniges Bedingnis des Dramas sei; denn nur die unbeugsame Notwendigkeit dieses Bedingnisses hätte ihn dazu treiben können, dem Bedürfnisse der Vielstoffigkeit durch Erfindung eines szenischen Apparates zu entsprechen, durch welchen die Vielstoffigkeit auch als bunte, zerstreuende Vielseitigkeit sich äußern mußte. Gerade umgekehrt war es aber der Fall. Shakespeare fühlte sich von der Notwendigkeit der dramatischen Darstellung der Historie und des Romanes gedrängt; in dem frischen Eifer, diesem Drange zu entsprechen, kam in ihm das Gefühl von der Notwendigkeit auch einer naturgetreuen Darstellung der Szene noch nicht auf; — hätte er noch diese Notwendigkeit für die vollkommen überzeugende Darstellung einer dramatischen Handlung empfunden, so würde er ihr durch ein noch bei weitem genaueres Sichten und dichteres Zusammendrängen der Vielstoffigkeit des Romanes zu entsprechen gesucht haben, und zwar ganz in der Weise, wie er bereits den Schauplatz und die Zeitdauer der Darstellung, und ihretwegen die Vielstoffigkeit selbst, zusammengedrängt hatte. Die Unmöglichkeit, den Roman noch enger zu verdichten, auf die er hierbei unfehlbar gestoßen wäre, müßte dann ihn aber über die Natur des Romanes dahin aufgeklärt haben, daß diese mit der des Dramas in Wahrheit nicht übereinstimme, eine Entdeckung, die wir erst machen konnten, als uns die undramatische Vielstoffigkeit der Historie aus der Verwirklichung der Szene zu Gefühl kam, die durch den Umstand, daß sie nur angedeutet zu werden brauchte, Shakespeare den dramatischen Roman einzig ermöglichte. —

Die Notwendigkeit einer dem Orte der Handlung entsprechenden Darstellung der Szene konnte nun mit der Zeit nicht ungefühlt bleiben: die mittelalterliche Bühne mußte verschwinden und der modernen Platz machen. In Deutschland wurde sie durch den Charakter der Volksschauspielkunst bestimmt, die ihre dramatische Grundlage, seit dem Ersterben der Passions- und

Mysterienspiele, ebenfalls der Historie und dem Romane entnahm. Zur Zeit des Aufschwunges der deutschen Schauspielkunst — um die Mitte des vorigen Jahrhunderts — bildete diese Grundlage der, dem damaligan Volksgeiste entsprechende, bürgerliche Roman. Er war unendlich gefügiger und namentlich bei weitem weniger reich an Stoff, als der historische oder sagenhafte Roman, der Shakespeare vorlag: eine ihm entsprechende Darstellung der lokalen Szene konnte somit auch mit viel wenigerem Aufwande hergestellt werden, als es für die Shakespearesche Dramatisierung des Romanes erforderlich gewesen wäre. Die von diesem Schauspielern aufgenommenen Shakespeareschen Stücke mußten sich nach jeder Seite hin, um für sie darstellbar zu werden, die beschränkendste Umarbeitung gefallen lassen. Ich übergehe hier alle für diese Umarbeitung maßgebenden Gründe, und hebe nur den einen, den des rein szenischen Erfordernisses, heraus, weil er für den Zweck meiner Untersuchung für jetzt der wichtigste ist. Jene Schauspieler, die ersten Übersiedler des Shakespeare auf das deutsche Theater, verfuhren so redlich im Geiste ihrer Kunst, daß es ihnen nicht einfiel, seine Stücke etwa dadurch aufführbar zu machen, daß sie entweder den häufigen Szenenwechsel in ihnen durch bunte Verwandlung ihrer theatralischen Szene selbst begleitet, oder gar ihm zu Liebe der wirklichen Darstellung der Szene überhaupt entsagt hätten und zu der szenenlosen mittelalterlichen Bühne zurückgekehrt wären, sondern sie behielten den einmal eingenommenen Standpunkt ihrer Kunst bei und ordneten ihm die Shakespearesche Vielszenigkeit insoweit unter, als sie unwichtig dünkende Szenen geradeswegs ausließen, wichtigere Szenen aber zusammenfügten. Erst vom Standpunkte der Literatur aus gewahrte man, was bei diesem Verfahren vom Shakespeareschen Kunstwerke verloren ging, und drang auf Wiederherstellung der ursprünglichen Gestaltung der Stücke auch für die Darstellung, für welche man zwei entgegengesetzte Vorschläge machte. Der eine, nicht ausgeführte Vorschlag, ist der Tiecksche. Tieck, das Wesen des Shakespeareschen Dramas vollkommen erkennend, verlangte die Wiederherstellung der Shakespeareschen Bühne mit dem Appell an die Phantasie für die Szene. Dieses Verlangen war durchaus folgerichtig und ging auf den Geist des Shakespeareschen Dramas hin. Ist ein halber Restaurationsversuch in der Geschichte aber

stets unfruchtbar geblieben, so hat sich ein radikaler dagegen von je als unmöglich erwiesen. Tieck war ein radikaler Restaurator, als solcher ehrenwert, aber ohne Einfluß. — Der zweite Vorschlag ging dahin, den ungeheuren Apparat der Opernszene zur Darstellung des Shakespeareschen Dramas auch durch getreue Herstellung der von ihm ursprünglich nur angedeuteten, häufig wechselnsten Szene abzurichten. Auf der neueren englischen Bühne übersetzte man die Shakespearesche Szene in allerrealste Wirklichkeit; die Mechanik erfand Wunder für die schnelle Verwandlung der umständlichst ausgeführten Bühnendekorationen: Truppenmärsche und Schlachten wurden mit überraschendster Genauigkeit dargestellt. Auf großen deutschen Theatern ward dies Verfahren nachgeahmt.

Vor diesem Schauspiele stand nun prüfend und verwirrt der moderne Dichter. Das Shakespearesche Drama hatte als Literaturstück auf ihn den erhebenden Eindruck der vollendetsten dichterischen Einheit gemacht; so lange es nur an seine Phantasie sich gewendet hatte, war diese vermögend gewesen, aus ihm ein harmonisch abgeschlossenes Bild sich zu entnehmen, das er nun, bei Erfüllung des wiederum notwendig erwachten Verlangens, dieses Bild durch vollständige Darstellung an die Sinne verwirklicht zu sehen, plötzlich vor seinen Augen gänzlich sich verwischen sah. Das verwirklichte Bild der Phantasie hatte ihm nur eine unübersahbare Masse von Realitäten und Aktionen gezeigt, aus denen das verwirrte Auge das Gemälde der Einbildungskraft durchaus nicht wieder zurückzukonstruieren vermochte. Zwei Hauptwirkungen äußerte diese Erscheinung auf ihn, die sich beide in der Enttäuschung über die Shakespearesche Tragödie kundgaben. Der Dichter entsagte von nun an entweder dem Wunsche, seine Dramen auf der Bühne dargestellt zu sehen, um das dem Shakespeareschen Drama entnommene Phantasiebild ungestört nach seiner geistigen Absicht wiederum nachzubilden, d. h. er schrieb Literaturdramen für die stumme Lektüre, — oder er wandte sich, um auf der Bühne sein Phantasiebild praktisch zu verwirklichen, mehr oder weniger unwillkürlich der reflektierten Gestaltung des Dramas zu, dessen modernen Ursprung wir in dem, nach den Aristotelischen Einheitsregeln konstruierten, antikisierenden Drama zu erkennen hatten.

Beide Wirkungen und Richtungen sind die gestaltenden Mo-

tive in den Werken der zwei bedeutendsten dramatischen Dichter der neueren Zeit, Goethes und Schillers, deren ich, so weit es für den Zweck meiner Untersuchung erforderlich ist, hier näher gedenken muß.

Goethes Laufbahn als dramatischer Dichter begann mit der Dramatisierung eines vollblütig germanischen Ritterromans, des „Götz von Berlichingen". Das Shakespearesche Verfahren war hier ganz getreu befolgt, der Roman mit allen seinen ausführlichen Zügen so weit für die Bühne übersetzt, als die Verengung derselben und die Zusammendrängung der Zeitdauer der dramatischen Aufführung es gestatteten. Goethe traf aber bereits auf die Bühne, auf der das Lokal der Handlung nach den Erfordernissen derselben, wenn auch roh und dürftig, dennoch mit bestimmter Absicht zur Darstellung gebracht wurde. Dieser Umstand vreanlaßte den Dichter, sein mehr vom literarisch-, als szenisch-dramatischen Standpunkte aus verfaßtes Gedicht nachträglich für die wirkliche Darstellung auf der Bühne umzuarbeiten: durch die letzte Gestalt, die ihm aus Rücksicht auf die Erfordernisse der Szene gegeben wurde, hat das Gedicht die Frische des Romanes verloren, ohne dafür die volle Kraft des Dramas zu gewinnen.

Goethe wählte nun für seine Dramen zunächst bürgerliche Romanstoffe. Das Charakteristische des bürgerlichen Romanes besteht darin, daß die ihm zugrunde liegende Handlung von einem umfassenderen Zusammenhange historischer Handlungen und Beziehungen sich vollständig lostrennt, nur den sozialen Niederschlag dieser geschichtlichen Ereignisse als bedingende Umgebung festhält, und innerhalb dieser Umgebung, die im Grunde doch nur die zur Farblosigkeit herabgedämpfte Rückwirkung jener historischen Begebenheiten ist, mehr nach gebieterisch von dieser Umgebung auferlegten Stimmungen, als nach inneren, zu vollkommen gestaltender Äußerung befähigten Beweggründen sich entwickelt. Diese Handlung ist ebenso beschränkt und arm, als die Stimmungen, durch die sie hervorgerufen wird, ohne Freiheit und selbständige Innerlichkeit sind. Ihre Dramatisierung entsprach aber sowohl dem geistigen Gesichtspunkte des Publikums, als namentlich auch der äußeren Möglichkeit der szenischen Dar-

stellung, und zwar dies insoweit, als aus dieser ärmlichen Handlung nirgends Notwendigkeiten für die praktische Szenierung hervorgingen, denen diese nicht von vornherein zu entsprechen vermocht hätte. Was ein Geist wie Goethe unter solchen Beschränkungen dichtete, müssen wir fast nur aus der von ihm gefühlten Notwendigkeit der Unterordnung unter gewisse beschränkende Maximen zur Ermöglichung des Dramas überhaupt, gewiß aber weniger als aus einer freiwilligen Unterordnung unter den beschränkten Geist der Handlung des bürgerlichen Romanes und die Stimmung des Publikums, die ihn begünstigte, selbst hervorgegangen ansehen. Aus dieser Beschränkung erlöste sich Goethe aber zu fessellosester Freiheit durch gänzliches Aufgeben des wirklichen Bühnendramas. Bei seinem Entwurfe des „Faust" hielt er nur die Vorteile einer dramatischen Darlegung für das Literaturgedicht fest, die Möglichkeit einer szenischen Aufführung mit Absicht gänzlich außer Acht lassend. In diesem Gedichte schlug Goethe zum ersten Male mit vollem Bewußtsein den Grundton des eigentlichen poetischen Elementes der Gegenwart an, das Drängen des Gedankens in die Wirklichkeit, den er künstlerisch aber noch nicht in die Wirklichkeit des Dramas erlösen konnte. Hier ist der Scheidepunkt des mittelalterlichen, bis zur Seichtigkeit des bürgerlichen verflachten Romanes und des wirklich dramatischen Stoffes der Zukunft. Wir müssen es uns vorbehalten, auf die Charakteristik dieses Scheidepunktes näher einzugehen; für jetzt gelte uns die Erfahrung für wichtig, daß Goethe, auf diesem Scheidepunkt angelangt, weder einen wirklichen Roman, noch ein wirkliches Drama zu geben vermochte, sondern eben nur ein Gedicht, das der Vorteile beider Gattungen nach abstrahiertem künstlerischem Maße genoß.

Von diesem Gedichte, das wie eine immer lebendig rieselnde Quellader sich durch das ganze Künstlerleben des Dichters mit gestaltender Anregung dahinzieht, sehen wir hier ab, und verfolgen Goethes Kunstschaffen immer wieder da, wo er mit erneuten Versuchen sich dem szenischen Drama zuwandte.

Von dem dramatisierten brügerlichen Romane, den er im „Egmont" durch Ausdehnung der Umgebung bis zum Zusammenhange weitverzweigter historischer Momente von innen heraus zu seiner höchsten Höhe zu steigern versuchte, war Goethe mit dem Entwurfe zum „Faust" entschieden abgegangen: reizte

ihn nun noch das Drama als vollendetste Gattung der Dichtkunst, so geschah dies namentlich durch Betrachtung desselben in seiner vollendetsten künstlerischen Form. Diese Form, die den Italienern und Franzosen, dem Grade ihrer Kenntnis des Antiken gemäß, nur als äußere zwingende Norm verständlich war, ging dem geläuterteren Blicke deutscher Forscher als ein wesentliches Moment der Äußerung griechischen Lebens auf: die Wärme jener Form vermochte sie zu begeistern, als sie die Wärme dieses Lebens aus seinen Monumenten selbst herausgefühlt hatten. Der deutsche Dichter begriff, daß die einheitliche Form der griechischen Tragödie dem Drama nicht von außen aufgelegt, sandern durch den einheitlichen Inhalt von innen heraus neu belebt werden müsse. Der Inhalt des modernen Lebens, der sich immer nur noch im Romane verständlich zu äußern vermochte, war unmöglich zu so plastischer Einheit zusammenzudrängen, daß er bei verständlicher dramatischer Behandlung sich in der Form des griechischen Dramas hätte aussprechen, diese Form aus sich rechtfertigen oder gar notwendig erzeugen können. Der Dichter, dem es hier um absolute künstlerische Gestaltung zu tun war, konnte auch jetzt immer nur noch zu dem Verfahren der Franzosen — wenigstens äußerlich — zurückkehren; er mußte, um die Form des griechischen Dramas für sein Kunstwerk zu rechtfertigen, auch den fertigen Stoff des griechischen Mythos dazu verwenden. Wenn Goethe zu dem fertigen Stoffe der „Iphigenia in Tauris" griff, verfuhr er aber ähnlich wie Beethoven in seinen wichtigsten symphonischen Sätzen: wie Beethoven sich der fertigen absoluten Melodie bemächtigte, sie gewissermaßen auflöste, zerbrach, und ihre Glieder durch neue organische Belebung zusammenfügte, um den Organismus der Musik selbst zum Gebären der Melodie fähig zu machen, — so ergriff Goethe den fertigen Stoff der „Iphigenia", zersetzte ihn in seine Bestandteile, und fügte diese durch organisch belebende dichterische Gestaltung von neuem zusammen, um so den Organismus des Dramas selbst zur Zeugung der vollendeten dramatischen Kunstform zu befähigen. Aber nur mit diesem, im voraus bereits fertigen Stoffe konnte Goethe dies Verfahren gelingen: an keinem dem modernen Leben oder dem Romane entnommenen durfte der Dichter zu gleichem Erfolge gelangen. Wir werden auf den Grund dieser Erscheinung zurückkommen: für jetzt genügt es,

aus dem Überblicke des Goetheschen Kunstschaffens zu bestätigen, daß der Dichter auch von diesem Versuche des Dramas sich wieder abwandte, sobald es ihm nicht um absolutes Kunstschaffen, sondern um die Darstellung des Lebens selbst zu tun war. Dieses Leben, in seiner vielgliedrigen Verzweigung und von nah und fern willenlos beeinflußten äußeren Gestaltung, konnte auch Goethe nur im Romane zu verständlicher Darlegung bewältigen. Die eigentliche Blüte seiner modernen Weltanschauung konnte der Dichter nur in der Schilderung, im Appell an die Phantasie, nicht in der unmittelbaren dramatischen Darstellung uns mitteilen, — so daß Goethes einflußreichstes Kunstschaffen sich wieder in den Roman verlieren mußte, aus dem er im Beginn seiner dichterischen Laufbahn mit Shakespeareschem Drange sich zum Drama gewendet hatte. —

Schiller begann, wie Goethe, mit dem dramatisierten Romane unter dem Einflusse des Shakespeareschen Dramas. Der bürgerliche und politische Roman beschäftigte seinen dramatischen Gestaltungstrieb so lange, bis er an den modernen Quell dieses Romans, die nackte Geschichte selbst, gelangte, und aus dieser das Drama unmittelbar zu konstruieren sich bemühte. Hier zeigte sich die Sprödigkeit des geschichtlichen Stoffes und seine Unfähigkeit zur Darstellung in dramatischer Form, — Shakespeare übersetzte die trockene, aber redliche historische Chronik in die lebenvolle Sprache des Dramas; diese Chronik zeichnete mit genauer Treue und Schritt für Schritt den Gang der historischen Ereignisse und die Taten der in ihnen handelnden Personen auf: sie verfuhr ohne Kritik und individuelle Anschauung, und gab somit das Daguerreotyp der geschichtlichen Tatsachen. Shakespeare hatte dieses Daguerreotyp nur zum farbigen Ölgemälde zu beleben; er hatte den Tatsachen die notwendig aus ihrem Zusammenhange erratenen Motive zu entnehmen, und diese dem Blut und Fleische der handelnden Personen einzuprägen. Im Übrigen blieb das Gerüst der Geschichte von ihm völlig unangetastet: seine Bühne erlaubte ihm das, wie wir sahen. — Der modernen Szene gegenüber erkannte der Dichter aber bald die Unmöglichkeit, die Geschichte mit der chronistischen Treue Shakespeares für das Schauspiel herzurichten; er begriff, daß nur dem — für seine Länge oder Kürze ganz unbesorgten — Romane es möglich gewesen war, die Chronik mit lebendiger Schilderung

der Charaktere auszustatten, und daß nur die Bühne Shakespeares wiederum es erlaubt hatte, diesen Roman zu dem Drama zusammenzudrängen. Suchte er nun den Stoff zum Drama in der Geschichte selbst, so geschah dies mit dem Wunsche und dem Streben, den historischen Gegenstand durch unmittelbar dichterische Auffassung von vornherein so zu bewältigen, daß er in der, nur in möglichster Einheit verständlich sich kundgebenden Form des Dramas vorgeführt werden konnte. Gerade in diesem Wunsche und Streben liegt aber der Grund der Nichtigkeit unseres historischen Dramas. Geschichte ist nur dadurch Geschichte, daß sich in ihr mit unbedingtester Wahrhaftigkeit die nackten Handlungen der Menschen uns darstellen: sie gibt uns nicht die inneren Gesinnungen der Menschen, sondern läßt uns aus ihren Handlungen erst auf diese Gesinnungen schließen. Glauben wir nun diese Gesinnungen richtig erkannt zu haben, und wollen wir die Geschichte nun als diesen Gesinnungen gerechtfertigt darstellen, so vermögen wir dies eben nur in der reinen Geschichtsschreibung oder — mit erreichbarster künstlerischer Wärme — im historischen Romane, d. h. in einer Kunstform, in der wir durch keinen äußerlichen Zwang genötigt sind, den Tatbestand der nackten Geschichte durch willkürliche Sichtung oder Zusammendrängung zu entstellen. Wir können die aus ihren Handlungen erkannten Gesinnungen geschichtlicher Personen auf keine Weise entsprechend uns verständlichen, als durch getreue Darstellung derselben Handlungen, aus denen wir jene Gesinnungen erkannt haben. Wollen wir aber, um die inneren Beweggründe zu Handlungen uns zu verdeutlichen, die Handlungen, die aus ihnen hervorgingen, dem Zwecke ihrer Darstellung zu Liebe, in irgend etwas verändern oder entstellen, so kann dies notwendig wieder nur durch die Entstellung der Gesinnungen, sonach mit der gänzlichen Verneinung der Geschichte selbst geschehen. Der Dichter, der es versuchte, mit Umgehung der chronistischen Genauigkeit geschichtliche Stoffe für die dramatische Szene zu verarbeiten, und zu diesen Zwecke über den Tatbestand der Geschichte nach willkürlichem, künstlerisch-formellem Ermessen verfügte, konnte weder Geschichte, noch aber auch ein Drama zustande bringen.

Halten wir, zur Verdeutlichung des Gesagten, Shakespeares historische Dramen mit Schillers „Wallenstein" zusammen, so müssen mir beim ersten Blicke erkennen, wie hier mit Umgehung

der äußerlichen geschichtlichen Treue zugleich auch der Inhalt der Geschichte entstellt wird, während dort bei chronistischer Genauigkeit der charakteristische Inhalt der Geschichte auf das Überzeugendste wahrhaftig zu Tage tritt. Ohne Zweifel war aber Schiller ein größerer Geschichtsforscher als Shakespeare, und in seinen rein historischen Arbeiten entschuldigt er sich völlig für seine Auffassung der Geschichte als dramatischer Dichter. Worauf es uns jetzt hierbei aber ankommt, ist die faktische Bestätigung dessen, daß wohl für Shakespeare, auf dessen Bühne für die Szene an die Phantasie appelliert wurde, nicht aber für uns, die wir auch die Szene überzeugend an die Sinne dargestellt haben wollen, der Historie der Stoff zum Drama zu entnehmen ist. Selbst Schiller war es aber auch nicht möglich, den noch so absichtlich von ihm zugerichteten historischen Stoff zu der von ihm ins Auge gefaßten dramatischen Einheit zusammenzudrängen: Alles, was der Geschichte erst ihr eigentliches Leben gibt, die weithin sich erstreckende, und wiederum nach dem Mittelpunkte bedingend hinwirkende Umgebung, mußte er, da er ihre Schilderung doch als unerläßlich fühlte, außerhalb des Dramas, in ein ganz selbständig abgeschlossenes Sonderstück verlegen, und das Drama selbst in zwei Dramen auflösen, was bei den mehrteiligen historischen Dramen Shakespeares eine ganz andere Bedeutung hat, da in ihnen ganze Lebensläufe von Personen, die zu einem historischen Mittelpunkte dienen, nach ihren wichtigsten Perioden abgeteilt sind, während im „Wallenstein" nur eine solche an Stoff verhältnismäßig gar nicht überreiche, Periode, bloß wegen der Umständlichkeit der Motivierung eines zur Unklarheit getrübten historischen Momentes, mehrteilig gegeben wird. Shakespeare würde auf seiner Bühne den ganzen dreißigjährigen Krieg in drei Stücken gegeben haben.

Dieses „dramatische Gedicht" — wie Schiller selbst es nennt — war dennoch der redlichste Versuch, der Geschichte, als solcher, Stoff für das Drama abzugewinnen.

In der weiteren Entwicklung des Dramas sehen wir von nun an von Schiller die Rücksicht auf die Historie immer mehr fallen lassen, einerseits um die Historie selbst nur als Verkleidung eines besonderen, dem allgemeinen Bildungsgange des Dichters eigenen, gedankenhaften Motives zu verwenden, — andrerseits um dieses Motiv immer bestimmter in einer Form

des Dramas zu geben, die der Natur der Sache nach, und namentlich auch seit Goethes vielseitigen Versuchen, zum Gegenstande künstlerischer Spekulation geworden war. Schiller geriet bei dieser zwecklichen Unterordnung und willkürlichen Bestimmung des Stoffes immer tiefer in den notwendigen Fehler der bloß reflektierenden und rhetorisch sich gebahrenden Darstellung des Gegenstandes, bis er diesen endlich ganz nur noch nach der Form bestimmte, die er als rein künstlerisch zweckmäßigste der griechischen Tragödie entnahm. In seiner „Braut von Messina“ verfuhr er für die Nachahmung der griechischen Form noch bestimmter, als Goethe in der „Iphigenia“: Goethe konstruierte sich diese Form nur so weit zurück, als in ihr die plastische Einheit einer Handlung sich kundgeben sollte; Schiller suchte aus dieser Form selbst den Stoff des Dramas zu gestalten. Hierin näherte er sich dem Verfahren der französischen Tragödiendichter; nur unterschied er sich von ihnen wesentlich dadurch, daß er die griechische Form vollständiger herstellte, als sie diesen mitgeteilt worden war, und daß er den Geist dieser Form, von dem diese gar nichts wußten, zu beleben und dem Stoff selbst einzuprägen suchte. Er nahm hierzu von der griechischen Tragödie das „Fatum“ — allerdings nur nach dem ihm möglichen Verständnisse von ihm — auf, und konstruierte aus diesem Fatum eine Handlung, die nach ihrem mittelalterlichen Kostüm den lebendigen Vermittelungspunkt zwischen der Antike und dem modernen Verständnisse bieten sollte. Nie ist vom rein kunsthistorischen Standpunkte aus so absichtlich geschaffen worden, als in dieser „Braut von Messina“: was Goethe in der Vermählung des Faust mit der Helena andeutete, sollte hier durch künstlerische Spekulation verwirklicht werden. Diese Verwirklichung glückte aber entschieden nicht: Stoff und Form wurden gleichmäßig getrübt, so daß weder der mittelalterliche, gewaltsam gedeutete Roman zur Wirkung, noch auch die antike Form zur klaren Anschauung kam. Wer möchte aus diesem fruchtlosen Versuche Schillers nicht gründliche Belehrung ziehen? — Verzweifelnd wandte auch Schiller von dieser Form sich wieder ab, und suchte in seinem letzten dramatischen Gedichte „Wilhelm Tell“, durch Wiederaufnahme der dramatischen Romanform wenigstens seine dichterische Frische zu retten, die unter seinem ästhetischen Experimentieren merklich erschlafft war.

Auch Schillers dramatisches Kunstschaffen sehen wir also im Schwanken zwischen Historie und Roman, dem eigentlichen poetischen Lebenselement unserer Zeit, einerseits, und der vollendeten Form des griechischen Dramas andrerseits befangen: mit allen Fasern seiner dichterischen Lebenskraft haftete er an jenem, während sein höherer künstlerischer Gestaltungsdrang ihn nach dieser hintrieb.

Was Schiller besonders charakterisiert, ist, daß in ihm der Drang zur antiken, reinen Kunstform zum Drange nach dem Idealen überhaupt sich gestaltete. Er war so schmerzlich betrübt, diese Form nicht mit dem Inhalte unsers Lebenselementes künstlerisch erfüllen zu können, daß ihm endlich vor der Ausbeutung dieses Elements durch künstlerische Darstellung selbst ekelte. Goethes praktischer Sinn versöhnte sich mit unserm Lebenselemente durch Aufgeben der vollendeten Kunstform und Weiterbildung der einzigen, in der dieses Leben sich verständlich aussprechen konnte. Schiller kehrte nie zum eigentlichen Romane wieder zurück; das Ideal seiner höheren Kunstanschauung, wie es ihm in der antiken Kunstform aufgegangen war, machte er zum Wesen der wahren Kunst selbst: dies Ideal sah er aber nur vom Standpunkte der poetischen Unfähigkeit unsers Lebens aus, und, unsre Lebenszustände mit dem menschlichen Leben überhaupt verwechselnd, konnte er sich endlich die Kunst nur als ein vom Leben Getrenntes, die höchste Kunstfülle als ein Gedachtes, nur annäherungsweise aber Erreichbares vorstellen. —

So blieb Schiller zwischen Himmel und Erde in der Luft schweben, und in dieser Schwebe hängt nach ihm unsre ganze dramatische Dichtkunst. Jener Himmel ist in Wahrheit aber nichts anderes, als die antike Kunstform, und jene Erde der praktischen Roman unsrer Zeit. Die neueste dramatische Dichtkunst, die als Kunst nur von den, zu literarischen Denkmalen gewordenen Versuchen Goethes und Schillers lebt, hat das Schwanken zwischen den bezeichneten entgegengesetzten Richtungen bis zum Taumeln fortgesetzt. Wo sie aus der bloßen literarischen Dramatik sich zur Darstellung des Lebens anließ, ist sie, um szenisch wirkungsvoll und verständlich zu sein, immer in die Plattheit des dramatisierten bürgerlichen Romanes zurückgefallen, oder wollte sie einen höheren Lebensgehalt aussprechen, so sah sie sich genötigt, das falsche dramatische Federgewand

allmählich immer wieder vollständig von sich abzustreifen, und als nackter sechs- oder neunbändiger Roman der bloßen Lektüre sich vorzustellen.

Um unser ganzes kunstliterarisches Schaffen für einen schnellen Überblick zusammenzufassen, reihen wir die aus ihm hervorgehenden Erscheinungen in folgende Ordnung.

Am verständlichsten vermag unser Lebenselement künstlerisch nur der Roman darzustellen. Im Streben nach wirkungsvollerer, unmittelbarerer Darstellung seines Stoffes, wird der Roman dramatisiert. Bei erkannter und von jedem Dichter neu erfahrener Unmöglichkeit dieses Beginnens wird der in seiner Vielhandlichkeit störende Stoff zur, erst unwahren, dann vollständig inhaltslosen Unterlage des modernen Bühnenstückes, d. h. Schauspieles, welches wiederum nur dem modernen Theatervirtuosen zur Unterlage dient, herabgedrückt. Von diesem Schauspiele wendet sich der Dichter, sobald er seines Versinkens in die Kulissenroutine gewahr wird, zur ungestörten Darstellung des Stoffes im Romane zurück; die vergebens von ihm erstrebte vollendete dramatische Form läßt er sich aber als etwas gänzlich Fremdes durch die tatsächliche Aufführung des wirklich griechischen Dramas vorführen. In der Literatur-Lyrik bekämpft, verspottet, — beklagt und beweint er aber endlich den Widerspruch unsrer Lebenszustände, der ihm für die Kunst als Widerspruch zwischen Stoff und Form, für das Leben als Widerspruch zwischen Mensch und Natur erscheint.

Markwürdig ist es, daß die neueste Zeit diesen tiefen, unversöhnbaren Widerspruch kunstgeschichtlich mit einer Augenfälligkeit dargetan hat, daß eine Forterhaltung des Irrtumes inbezug auf ihn jedem nur Halbhellblickenden unmöglich erscheinen muß. Während der Roman überall, und namentlich bei den Franzosen, nach letztem phantastischen Ausmalen der Historie sich auf die nackteste Darstellung des Lebens der Gegenwart warf, dieses Leben bei seiner lasterhaftesten sozialen Grundlage erfaßte, und, bei vollendeter Unschönheit als Kunstwerk, das literarische Kunstwerk des Romans selbst zur revolutionären Waffe gegen diese soziale Grundlage schuf, — während der Roman, sage ich, zum Aufruf an die revolutionäre Kraft des Volkes wurde, die diese Lebensgrundlage zerstören soll, —

vermochte ein geistvoller Dichter, der als schaffender Künstler nie die Fähigkeit gefunden hatte, irgendwelchen Stoff für das wirkliche Drama zu bewältigen, einen absoluten Fürsten zu dem Befehl an seinen Theaterintendenten, ihm eine wirkliche griechische Tragödie mit antiquarischer Treue aufführen zu lassen, wozu ein berühmter Komponist die nötige Musik anfertigen mußte. Dieses Sophokleische Drama erwies sich unsrem Leben gegenüber als eine grobe künstlerische Notlüge: als eine Lüge, welche die künstlerische Not hervorbrachte, um die Unwahrheit unsers ganzen Kunstwesens zu bemänteln; als eine Lüge, welche die wahre Not unsrer Zeit unter allerhand künstlerischem Vorwande hinwegzuleugnen suchte. Aber eine bestimmte Wahrheit mußte uns diese Tragödie enthüllen, nämlich die: daß wir kein Drama haben und kein Drama haben können; daß unser Literatur-Drama vom wirklichen Drama gerade so weit entfernt steht, als das Klavier vom symphonischen Gesang menschlicher Stimmen; daß wir im modernen Drama nur durch die ausgedachteste Vermittlung literarischer Mechanik zur Hervorbringung von Dichtkunst, wie auf dem Klaviere durch komplizierteste Vermittlung der technischen Mechanik zur Hervorbringung von Musik gelangen können, — das heißt aber — einer seelenlosen Dichtkunst, einer tonlosen Musik. —

Mit diesem Drama hat allerdings die wahre Musik, das liebende Weib, nichts zu schaffen. Die Kokette kann sich diesem spröden Manne nahen, um ihn in die Netze der Gefallsucht zu verstricken; die Prüde kann sich an den Impotenten anschließen, um sich mit ihm in Gottseligkeit zu ergehen; die Buhlerin läßt sich von ihm bezahlen und verlacht ihn: das wahrhaft liebenssehnsüchtige Weib wendet sich aber ungerührt von ihm ab! — —

Wollen wir nun näher erforschen, was dieses Drama impotent machte, so haben wir den Stoff genau zu ergründen, von dem es sich ernäherte. Dieser Stoff war, wie wir ersahen, der Roman; und auf das Wesen des Romans müssen wir daher nun bestimmter eingehen.

II.

Der Mensch ist auf zwiefache Weise Dichter: in der Anschauung und in der Mitteilung.

Die natürliche Dichtungsgabe ist die Fähigkeit, die seinen Sinnen von außen sich kundgebenden Erscheinungen zu einem inneren Bilde von innen sich zu verdichten; die künstlerische, dieses Bild nach außen wieder mitzuteilen.

Wie das Auge die entfernter liegenden Gegenstände nur in immer verjüngtem Maßstabe aufzunehmen vermag, kann auch das Gehirn des Menschen, der Ausgangspunkt des Auges nach innen, an dessen, durch den ganzen inneren Lebensorganismus bedingte Tätigkeit dieses die aufgenommenen äußeren Erscheinungen mitteilt, zunächst sie nur nach dem verjüngten Maße der menschlichen Individualität erfassen. In diesem Maße vermag aber die Tätigkeit des Gehirns die ihm zugeführten, nun von ihrer Naturwirklichkeit losgelösten Erscheinungen zu den umfassendsten neuen Bildern zu gestalten, wie sie aus dem doppelten Bemühen, sie zu sichten oder im Zusammenhange sich vorzuführen, entstehen, und diese Tätigkeit des Gehirns nennen wir Phantasie.

Das unbewußte Streben der Phantasie geht nun dahin, des wirklichen Maßes der Erscheinungen inne zu werden, und dies treibt sie zur Mitteilung ihres Bildes wieder nach außen, indem sie ihr Bild, um es der Wirklichkeit zu vergleichen, dieser gewissermaßen anzupassen sucht. Die Mitteilung nach außen vermag aber nur auf künstlerisch vermitteltem Wege vor sich zu gehen; die Sinne, welche die äußeren Erscheinungen unwillkürlich aufnahmen, bedingen, zur Mitteilung des Phantasiebildes wiederum an sie, die Abrichtung und Verwendung des organischen Äußerungsvermögens des Menschen, der sich verständlich an diese Sinne mitteilen will. Vollkommen verständlich wird das Phantasiebild in seiner Äußerung nur, wenn es sich in eben dem Maße wieder an die Sinne mitteilt, in welchem diesen die Erscheinungen ursprünglich sich kundtaten, und an der, seinem Verlangen endlich entsprechenden Wirkung seiner Mitteilung wird der Mensch erst des richtigen Maßes der Erscheinungen in so weit inne, als er dies als das Maß erkennt,

in welchem die Erscheinungen dem Menschen überhaupt sich mitteilen. Niemand kann sich verständlich mitteilen, als an die, welche die Erscheinungen in dem gleichen Maße mit ihm sehen: dieses Maß ist aber für die Mitteilung das verdichtete Bild der Erscheinungen selbst, in welchem diese sich dem Menschen erkenntlich darstellen. Dieses Maß muß daher auf einer gemeinsamen Anschauung beruhen, denn nur was dieser gemeinsamen Anschauung erkenntlich ist, läßt sich ihr künstlerisch wiederum mitteilen: ein Mensch, dessen Anschauung nicht die gemeinsame ist, kann sich auch nicht künstlerisch kundgeben. — Nur in einem beschränkten Maße innerer Anschauung vom Wesen der Erscheinungen hat sich seit Menschengedenken bisher der künstlerische Mitteilungstrieb bis zur Fähigkeit überzeugendster Darstellung an die Sinne ausbilden können: nur der griechischen Weltanschauung konnte bis heute noch das wirkliche Kunstwerk des Dramas entblühen. Der Stoff dieses Dramas war aber der Mythos, und aus seinem Wesen können wir allein das höchste griechische Kunstwerk und seine uns berückende Form begreifen.

Im Mythos erfaßt die gemeinsame Dichtungskraft des Volkes die Erscheinungen gerade nur noch so, wie sie das leibliche Auge zu sehen vermag, nicht wie sie an sich wirklich sind. Die große Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, deren wirklichen Zusammenhang der Mensch noch nicht zu fassen vermag, macht auf ihn zunächst den Eindruck der Unruhe: um diese Unruhe zu überwinden, sucht er nach einem Zusammenhange der Erscheinungen, den er als ihre Ursache zu begreifen vermöge: den wirklichen Zusammenhang findet aber nur der Verstand, der die Erscheinungen nach ihrer Wirklichkeit erfaßt; der Zusammenhang, den der Mensch auffindet, der die Erscheinungen nur noch nach den unmittelbarsten Eindrücken auf ihn zu erfassen vermag, kann aber bloß das Werk der Phantasie, und die ihnen untergelegte Ursache eine Geburt der dichterischen Einbildungskraft sein. Gott und Götter sind die ersten Schöpfungen der menschlichen Dichtungskraft: in ihnen stellt sich der Mensch das Wesen der natürlichen Erscheinungen als von einer Ursache hergeleitet dar; als diese Ursache begreift er aber unwillkürlich nichts anderes, als sein eigenes menschliches Wesen, in welchem diese gedichtete Ursache auch einzig nur begründet ist. Geht nun der

Drang des Menschen, der die innere Unruhe vor der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen bewältigen will, dahin, die gedichtete Ursache derselben sich so deutlich wie möglich darzustellen, — da er Beruhigung nur durch diesen Sinne wiederum zu gewinnen vermag, durch die auf sein Inneres beunruhigend gewirkt wurde, — so muß er den Gott sich auch in derjenigen Gestalt vorführen, die nicht nur dem Wesen seiner rein menschlichen Anschauung am bestimmtesten entspricht, sondern auch als äußerliche Gestalt ihm die verständlichste ist. Alles Verständniß kommt uns nur durch die Liebe, und am unwillkürlichsten wird der Mensch zu den Wesen seiner eigenen Gattung gedrängt. Wie ihm die menschliche Gestalt die begreiflichste ist, so wird ihm auch das Wesen der natürlichen Erscheinungen, die er nach ihrer Wirklichkeit noch nicht erkennt, nur durch Verdichtung zur menschlichen Gestalt begreiflich. Aller Gestaltungstrieb des Volkes geht im Mythos somit dahin, den weitesten Zusammenhang der mannigfaltigsten Erscheinungen in gedrängtester Gestalt sich zu versinnlichen: diese zunächst nur von der Phantasie gebildete Gestalt gebart sich, je deutlicher sie werden soll, ganz nach menschlicher Eigenschaft, trotzdem ihr Inhalt in Wahrheit ein übermenschlicher und übernatürlicher ist, nämlich diejenige zusammenwirkende vielmenschliche oder allnatürliche Kraft und Fähigkeit, die, als nur im Zusammenhange des Wirkens menschlicher und natürlicher Kräfte im allgemeinen gefaßt, allerdings menschlich und natürlich ist, gerade aber dadurch übermenschlich und übernatürlich erscheint, daß sie der eingebildeten Gestalt eines menschlich dargestellten Individuums zugeschrieben wird. Durch die Fähigkeit, so durch seine Einbildungskraft alle nur denkbaren Realitäten und Wirklichkeiten nach weitestem Umfange in gedrängter, deutlicher plastischer Gestaltung sich vorzuführen, wird das Volk im Mythos daher zum Schöpfer der Kunst; denn künstlerischen Gehalt und Form müssen notwendig diese Gestalten gewinnen, wenn, wie es wiederum ihre Eigentümlichkeit ist, sie nur dem Verlangen nach faßbarer Darstellung der Erscheinungen, somit dem sehnsüchtigen Wunsche, sich und sein eigenstes Wesen — dieses gottschöpferische Wesen — selbst in dem dargestellten Gegenstande wieder zu erkennen, ja überhaupt erst zu erkennen, entsprungen sind. Die Kunst ist ihrer Bedeutung nach nichts andres, als die Erfüllung des Verlangens, in einem

dargestellten bewunderten oder geliebten Gegenstande sich selbst zu erkennen, sich in den, durch ihre Darstellung bewältigten Erscheinungen der Außenwelt wieder zu finden. Der Künstler sagt sich in dem von ihm dargestellten Gegenstande: „So bist du, so fühlst und denkst du, und so würdest du handeln, wenn du, frei von der zwingenden Willkür der äußeren Lebenseindrücke, nach der Wahl deines Wunsches handeln könntest". So stellte das Volk im Mythos sich Gott, so den Helden, und so endlich den Menschen dar. —

Die griechische Tragödie ist die künstlerische Verwirklichung des Inhaltes und des Geistes des griechischen Mythos. Wie in diesem Mythos der weitverzweigteste Umfang der Erscheinungen zu immer dichterer Gestalt zusammengedrängt wurde, so führte das Drama diese Gestalt wieder in dichtester gedrängtester Form vor. Die gemeinsame Anschauung vom Wesen der Erscheinungen, die im Mythos sich aus der Natur-Anschauung zur menschlich-sittlichen verdichtete, tritt hier, in bestimmtester verdeutlichendster Form an die universellste Empfängniskraft des Menschen sich kundgebend, als Kunstwerk aus der Phantasie in die Wirklichkeit ein. Wie im Drama die zuvor im Mythos immer nur noch gedachten Gestalten in wirklich leiblicher Darstellung durch Menschen vorgeführt wurden, so drängte auch die wirklich dargestellte Handlung, ganz dem Wesen des Mythos entsprechend, sich zu plastischer Dichtheit zusammen. Wird die Gesinnung eines Menschen nur in seiner Handlung uns überzeugend offenbar, und besteht der Charakter eines Menschen eben in der vollkommenen Übereinstimmung seiner Gesinnung mit seiner Handlung, so wird diese Handlnug, und somit die ihr zu Grunde liegende Gesinnung — ganz im Sinne des Mythos auch — erst dadurch bedeutungsvoll und einem umfangreichen Inhalte entsprechend, daß auch sie in vollster Gedrängtheit sich kundgibt. Eine Handlung, die aus vielen Teilen besteht, ist entweder, wenn alle diese Teile von inhaltsvoller, entscheidender Wichtigkeit sind, eine übertriebene, ausschweifende und unverständliche, oder, wenn diese Teile nur Anfänge und Absätze von Handlungen enthalten, eine kleinliche, willkürliche und inhaltslose. Der Inhalt einer Handlung ist die ihr zu Grunde liegende Gesinnung; soll diese Gesinnung eine große, umfangreiche, das Wesen des Menschen nach irgend einer bestimmten Richtung hin erschöpfende

sein, so bedingt sie auch die Handlung als eine entscheidende, einzige und unteilbare, denn nur in einer solchen Handlung wird eine große Gesinnung uns offenbar. Der Inhalt des griechischen Mythos war seiner Natur nach von dieser umfangreichen, aber dichtgedrängten Beschaffenheit, und in der Tragödie äußerte sich dieser mit vollster Bestimmtheit auch als diese eine, notwendige und entscheidende Handlung. Diese eine Handlung in ihrer wichtigsten Bedeutung aus der Gesinnung der Handelnden vollkommen gerechtfertigt hervorgehen zu lassen, das war die Aufgabe des tragischen Dichters; die Notwendigkeit der Handlung aus der dargelegten Wahrheit der Gesinnung zum Verständinsse zu bringen, darin bestand die Lösung seiner Aufgabe. Die einheitvolle Form seines Kunstwerkes war ihm aber in dem Gerüste des Mythos vorgezeichnet, das er zum lebenvollen Baue nur auszuführen, keineswegs aber um eines willkürlich erdachten künstlerischen Baues will zu zerbröckeln und neu zusammenzufügen hatte. Der tragische Dichter teilte den Inhalt und das Wesen des Mythos nur am überzeugendsten und verständlichsten mit, und die Tragödie ist nichts Andres, als die künstlerische Vollendung des Mythos selbst, der Mythos aber das Gedicht einer gemeinsamen Lebensanschauung.

Suchen wir uns nun deutlich zu machen, welches die Lebensanschauung der modernne Welt ist, die im Roman ihren künstlerischen Ausdruck gefunden hat. —

Sobald der reflektierende Verstand von der eingebildeten Gestalt absah und nach der Wirklichkeit der Erscheinungen forschte, die in ihr zusammengefaßt waren, gewahrte er zunächst da, wo die dichterische Anschauung ein Ganzes sah, eine immer wachsende Vielheit von Einzelheiten. Die anatomische Wissenschaft begann ihr Werk, und verfolgte den ganz entgegengesetzten Weg der Volksdichtung: wo diese unwillkürlich verband, trennte jene absichtlich; wo diese den Zusammenhang sich darstellen wollte, trachtete jene nur nach genauestem Erkennen der Teile; und so mußte Schritt für Schritt jede Volksanschauung vernichtet, als abergläubisch überwunden, als kindisch verlacht werden. Die Naturanschauung des Volkes ist in Physik und Chemie,

seine Religion in Theologie und Philosophie, sein Gemeindestaat in Politik und Diplomatie, seine Kunst in Wissenschaft und Ästhetik, sein Mythos aber in die geschichtliche Chronik aufgegangen. —

Auch die neue Welt gewann ihre gestaltende Kraft aus dem Mythos: aus der Begegnung und Mischung zweier Hauptmythenkreise, die nie sich vollständig durchdringen und zu plastischer Einheit sich erheben konnten, ging der mittelalterliche Roman hervor.

Im christlichen Mythos war das, worauf der Grieche alle äußeren Erscheinungen bezog und was er daher zum sicher gestalteten Vereinigungspunkt aller Natur- und Weltanschauungen gemacht hatte, — der Mensch, das von vornherein Unbegreifliche, sich selbst Fremde geworden. Der Grieche war von außen, durch den Vergleich der äußeren Erscheinungen mit dem Menschen, zum Menschen gekommen: in seiner Gestalt, in seinen unwillkürlich gebildeten sittlichen Begriffen, fand er, vom Schweifen in den Weiten der Natur zurückkehrend, Maß und Beruhigung. Dieses Maß war aber ein eingebildetes und nur künstlerisch verwirklichtes: mit dem Versuche, im Staate es absichtlich zu realisieren, deckte sich der Widerspruch jenes eingebildeten Maßes mit der Wirklichkeit der realen menschlichen Willkür insoweit auf, als Staat und Individuum sich nur durch offenbarste Übertretung jenes eingebildeten Maßes zu erhalten suchen mußten. Als die natürliche Sitte zum willkürlich vertragenen Gesetz, die Stammesgemeinschaft zum willkürlich konstruierten politischen Staate geworden waren, lehnte nun gegen Gesetz und Staat sich wieder der unwillkürliche Lebenstrieb des Menschen mit dem vollen Anscheine der egoistischen Willkür auf. In dem Zwiespalte zwischen dem, was der Mensch für gut und recht erkannte, wie Gesetz und Staat, und dem, wozu sein Glückseligkeitstrieb ihn drängte, — der individuellen Freiheit, mußte der Mensch sich endlich unbegreiflich vorkommen, und dieses Irresein an sich war der Ausgangspunkt des christlichen Mythos. In diesem schritt der, der Aussöhnung mit sich bedürftige, individuelle Mensch bis zur ersehnten, im Glauben aber verwirklicht gedachten Erlösung in einem außerweltlichen Wesen vor, in welchem Gesetz und Staat insoweit vernichtet waren, als sie in seinem unerforschlichen Willen mit inbegriffen gedacht

wurden. Die Natur, aus welcher der Grieche bis zum deutlichen Erfassen des Menschen gelangt war, hatte der Christ gänzlich zu übersehen: galt ihm als ihre höchste Spitze der in sich uneinige, erlösungsbedürftige Mensch, so konnte sie ihm nur noch uneiniger und an sich verdammungswürdiger erscheinen. Die Wissenschaft, welche die Natur in ihre Teile zerlegte, ohne das wirkliche Band dieser Teile noch zu finden, konnte die christliche Ansicht von der Natur unterstützen.

Körperliche Gestalt gewann der christliche Mythos aber an einem persönlichen Menschen, der um des Verbrechens an Gesetz und Staat willen den Martertod erlitt, in der Unterwerfung unter die Strafe Gesetz und Staat als äußerliche Notwendigkeiten rechtfertigte, durch seinen freiwilligen Tod zugleich aber auch Gesetz und Staat zu Gunsten einer inneren Notwendigkeit der Befreiung des Individuums durch Erlösung in Gott, aufhob. Die hinreißende Gewalt des christlichen Mythos auf das Gemüt besteht in der von ihm dargestellten Verklärung durch den Tod. Der gebrochene todesberauschte Blick eines geliebten Sterbenden, der, zur Erkennung der Wirklichkeit bereits unvermögend, uns mit dem letzten Leuchten seines Glanzes noch einmal berührt, übt einen Einblick der herzbewältigendsten Wehmut auf uns aus; dieser Blick ist aber begleitet von dem Lächeln der bleichen Wangen und Lippen, das, an sich nur dem Wohlgefühle des endlich überstandenen Todesschmerzes im Augenblicke der eintretenden vollständigen Auflösung entsprungen, auf uns dem Eindruck vorausempfundener überirdischer Seligkeit macht, die eben nur durch Ersterben des leiblichen Menschen gewonnen werden könne. So, wie wir ihn in seinem Verscheiden sahen, steht der Hingeschiedene nun vor dem Blicke unserer Erinnerung; alle Willkürlichkeit und Unbestimmtheit seiner sinnlichen Lebensäußerung nimmt unser Gedenken von seinem Bilde fort; den nur noch Gedachten sieht unser geistiges Auge, der Blick der gedenkenden Minne, in dem sanftdämmernden Scheine leidenloser, süßruhiger Glückseligkeit. So gilt uns der Augenblick des Todes als der der wirklichen Erlösung in Gott, denn durch sein Sterben ist der Geliebte, in unsrem Gedenken an ihn, von der Empfindung des Lebens geschieden, deren Wonnen wir, in der Sehnsucht nach eingebildeten größeren Wonnen, uneingedenk sind, deren Schmerzen wir aber, namentlich auch in dem

Verlangen nach dem verklärten Seligen, einzig als das Wesen der Empfindung des Lebens festhalten.

Dieses Sterben, und die Sehnsucht nach ihm, ist der einzige wahre Inhalt der aus dem christlichen Mythos hervorgegangenen Kunst: er äußert sich als Scheu, Ekel und Flucht vor dem wirklichen Leben, und als Verlangen nach dem Tode. Der Tod galt dem Griechen nicht nur als eine natürliche, sondern auch sittliche Notwendigkeit, aber nur dem Leben gegenüber, welches an sich der wirkliche Gegenstand auch aller Kunstanschauung war. Das Leben bedang aus sich, aus seiner Wirklichkeit und unwillkürlichen Notwendigkeit, den tragischen Tod, der an sich nichts anderes war, als der Abschluß eines durch Entwickelung vollster Individualität erfüllten, für die Geltendmachung dieser Individualität aufgewendeten Lebens. Dem Christen aber war der Tod an sich der Gegenstand; — das Leben erhielt für ihn nur Weihe und Rechtfertigung als Vorbereitung auf den Tod, als Verlangen nach dem Sterben. Die bewußte, mit aller Kraft des Willens ausgeführte Abstreifung des sinnlichen Leibes, die absichtliche Vernichtung des wirklichen Daseins, war der Gegenstand der christlichen Kunst, der somit stets nur geschildert, beschrieben, nie aber, und am allerwenigsten im Drama, darstellt werden konnte. Das entscheidende Element des Dramas ist die künstlerisch verwirklichte Bewegung eines scharf bestimmten Inhaltes: eine Bewegung kann unsere Teilnahme aber nur fesseln, wenn sie zunimmt; einer abnehmende Bewegung schwächt und zerstreut unsere Teilnahme, — außer da, wo sich in ihr eine notwendige Beruhigung vorübergehend ausdrückt. Im griechischen Drama wächst die Bewegung vom Beginne an zu immer beschleunigterem Laufe, bis zum erhabenen Sturme der Katastrophe; das ungemischte, wahrhaftige christliche Drama müßte mit dem Sturme des Lebens beginnen, um die Bewegung zum schwärmerischen Ersterben abzuschwächen. Die Passionsspiele des Mittelalters stellten die Leidensgeschichte Jesus' in der Form wechselnder, leiblich ausgeführter Bilder dar: das wichtigste und ergreifendste dieser Bilder führte Jesus am Kreuze hängend vor. Hymnen und Psalmen wurden während dieser Ausstellung gesungen. — Die Legende, dieser christliche Roman, vermochte einzig den christlichen Stoff zur anziehenden Darstellung zu bringen, weil sie — wie es bei diesem

Stoffe einzig möglich war — nur an die Phantasie, nicht aber an die sinnliche Anschauung sich wandte. Nur der Musik war es vorbehalten, diesen Stoff auch durch äußere, sinnlich wahrnehmbare Bewegung darzustellen, jedoch nur dadurch, daß sie ihn gänzlich zum bloßen Gefühlsmomente auflöste, zur Farbenmischung ohne Zeichnung, die in der farbigen Zerflossenheit der Harmonie so erlosch, wie der Sterbende aus der Wirklichkeit des Lebens zerfließt. —

Der zweite, dem christlichen Mythos entgegengesetzte, auf die Anschauung und die Kunstgestaltung der neuen Zeit entscheidend einwirkende Mythenkreis, ist die heimische Sage der neueren europäischen, vor allem aber der deutschen Völker.

Der Mythos dieser Völker wuchs, wie der der hellenischen, aus der Naturanschauung zur Bildung von Göttern und Helden. In einer Sage — der Siegfriedssage — vermögen wir jetzt mit ziemlicher Deutlichkeit bis auf ihren ursprünglichen Keim zu blicken, der uns nicht wenig über das Wesen des Mythos überhaupt belehrt. Wir sehen hier natürliche Erscheinungen, wie die des Tages und der Nacht, des Auf- und Unterganges der Sonne, durch die Phantasie zu handelnden, und um ihrer Tat willen verehrten oder gefürchteten Persönlichkeiten verdichtet, die aus menschlich gedachten Göttern endlich zu wirklich vermenschlichten Helden umgeschaffen wurden, welche einst wirklich gelebt haben sollten, und von denen die lebenden Geschlechter und Stämme sich leiblich entsprossen rühmten. Der Mythos reichte so, maßgebend und gestaltend, Ansprüche rechtfertigend und zu Taten befeuernd, in das wirkliche Leben hinein, wo er als religiöser Glaube nicht nur gepflegt wurde, sondern als betätigte Religion selbst sich kundgab. Ein unermeßlicher Reichtum verehrter Vorfälle und Handlungen füllte diesen, zur Heldensage gestalteten religiösen Mythos an: so mannigfaltig diese gedichteten und besungenen Handlungen aber auch sich geben mochten, so erschienen sie doch alle nur als Variationen eines gewissen, sehr bestimmten Typus von Begebenheiten, den wir bei gründlicher Forschung auf eine einfache religiöse Vorstellung zurückzuführen vermögen. In dieser religiösen, der Naturanschauung entnommenen Vorstellung hatten, bei ungetrübter Entwicklung des

eigentümlichen Mythos, die buntesten Äußerungen der unendlich verzweigten Sagen ihren immer nährenden Ausgangsquell: mochten die Gestaltungen der Sage bei den vielfachen Geschlechtern und Stämmen sich aus wirklichen Erlebnissen immer neu bereichern, so geschah die dichterische Gestaltung des neu Erlebten doch unwillkürlich immer nur in der Weise, wie sie der dichterischen Anschauung einmal zu eigen war, und diese wurzelte tief in derselben religiösen Naturanschauung, die einst den Urmythos erzeugt hatte.

Die dichterisch gestaltende Kraft dieser Völker war also ebenfalls eine religiöse, unbewußt gemeinsame, in der Uranschauung vom Wesen der Dinge wurzelnde. An diese Wurzel legte nun aber das Christentum die Hand: dem ungeheuren Reichtume der Zweige und Blätter des germanischen Volksbaumes vermochte der fromme Bekehrungseifer der Christen nicht beizukommen, aber die Wurzel suchte er auszurotten, mit der er in den Boden des Daseins gewachsen war. Den religiösen Glauben, die Grundanschauung vom Wesen der Natur, hob das Christentum auf und verdrängte ihn durch einen neuen Glauben, durch eine neue Anschauungsweise, die den alten schnurgerade entgegengesetzt waren. Vermochte es nun auch nie den alten Glauben vollständig auszurotten, so nahm es ihm doch wenigstens seine üppig zeugende künstlerische Kraft: was aber dieser Kraft bisher entwachsen war, die unermeßlich reich gestaltete Sage, dies blieb nun, als von dem Stamme und der Wurzel losgelöstes Geäst, die fortan aus ihrem Keime selbst ungenährte, das Volk selbst nur noch kümmerlich näherende Frucht. Wo zuvor in der religiösen Volksanschauung der einheitliche bindende Haft für alle noch so mannigfaltigen Gestaltungen der Sage gelegen hatte, konnte nun, nach Zertrümmerung dieses Haftes, nur noch ein loses Gewirr bunter Gestalten übrig bleiben, das halt- und bandlos in der nur noch unterhaltungssüchtigen, nicht mehr aber schöpferischen Phantasie herumschwirrte. Der zeugungsunfähig gewordene Mythos zersetzte sich in seine einzelnen, fertigen Bestandteile, seine Einheit in tausendfache Vielheit, der Kern seiner Handlung in ein Unmaß von Handlungen. Diese Handlungen, an sich nur Individualisierungen einer großen Urhandlung, gleichsam persönliche Variationen derselben, dem Wesen des Volkes als dessen Äußerung notwendigen, Handlung, — wurden

wiederum in der Weise zersplittert und entstellt, daß sie nach willkürlichem Belieben in ihren einzelnen Teilen wieder zusammengesetzt und verwendet werden konnten, um den rastlosen Trieb einer Phantasie zu nähern, die — innerlich gelähmt und der nach außen gestaltenden Fähigkeit beraubt — nur auch Äußerliches noch verschlingen, nicht Innerliches mehr von sich geben konnte. Die Zersplitterung und das Ersterben des deutschen Epos, wie es uns in den wirren Gestaltungen des „Heldenbuches" vorliegt, zeigt sich uns in einer ungeheuren Masse von Handlungen, die um so größer anschwillt, als jeder eigentliche Inhalt ihnen verloren geht. —

Diesem Mythos, für den dem Volke durch die Annahme des Christentums alles wahre Verständnis seiner ursprünglichen lebenvollen Beziehungen vollständig verloren ging, ward, als das Leben seines einheitvollen Leibes durch den Tod sich in das Vielleben von Myriaden märchenhafter Würmer aufgelöst hatte, die christlich-religiöse Anschauung wie zu neuer Belebung untergelegt. Diese Anschauung konnte nach ihrer innersten Eigentümlichkeit eigentlich nur diesen Tod des Mythos beleuchten und mit mystischer Verklärung ausschmücken: sie rechtfertigte seinen Tod gewissermaßen, indem sie all' jene massenhaften und bunt sich durchkreuzenden Handlungen, die an sich nicht aus einer noch begriffenen und dem Volke eigenen Gesinnung erklärt und gerechtfertigt werden konnten, in ihrer launenhaften Willkür sich darstellte, und, da sie ihre rechtfertigenden Beweggründe nicht zu fassen vermochte, sie nach dem christlichen Tode, als dem erlösenden Ausgangspunkte hinleitete. Der christliche Ritterroman, der hierin den getreuen Ausdruck des mittelalterlichen Lebens gibt, beginnt mit dem viellebigen Leichenreste des alten Heldenmythos, mit einer Menge von Handlungen, deren wahre Gesinnung uns unbegreiflich und willkürlich erscheint, weil ihre Motive, die in einer ganz anderen als der christlichen Lebensanschauung beruhen, dem Dichter verloren gegangen sind! Die Zwecklosigkeit und Unbefugtheit dieser Handlungen durch sich selbst darzustellen, und aus ihnen für das unwillkürliche Gefühl die Notwendigkeit des Unterganges der Handelnden, — sei es durch aufrichige Annahme der christlichen, zur Beschaulichkeit und Untätigkeit auffordernden Lebensregeln, oder durch die äußerste Betätigung der christlichen Anschauung,

den Märtyrertod selbst zu rechtfertigen, — dies war die natürliche Richtung und Aufgabe des geistlichen Rittergedichtes. —

Der ursprüngliche Handlungsstoff des heidnischen Mythos hatte sich aber bereits auch zur ausschweifendsten Mannigfaltigkeit durch die Mischung aller nationalen, ähnlich dem germanischen von ihrer Wurzel abgelösten, Sagenstoffe bereichert. Durch das Christentum waren alle Völker, die sich zu ihm bekannten, von dem Boden ihrer natürlichen Anschauungsweise losgerissen, und die ihr entsprossenen Dichtungen zu Gaukelbildern für die fessellose Phantasie umgeschaffen worden. In den Kreuzzügen hatte Abend- und Morgenland bei massenhafter Berührung diese Stoffe ausgetauscht und ihre Vielartigkeit bis in das Ungeheure ausgedehnt. Begriff früher im Mythos das Volk nur das Heimische, so suchte es jetzt, wo ihm das Verständnis des Heimischen verloren gegangen war, Ersatz durch immer neues Fremdartiges. Mit Heißhunger verschlang es alles Ausländische und Ungewohnte: seine nahrungswütige Phantasie erschöpfte alle Möglichkeiten der menschlichen Einbildungskraft, um sie in unerhört bunten Abenteuern zu verprassen. — Diesen Trieb vermochte die christliche Anschauung endlich nicht mehr zu lenken, obschon sie ihn selbst im Grunde erzeugt hatte, da er ursprünglich nichts anderes war, als der Drang, vor der unverstandenen Wirklichkeit zu fliehen, um in einer eingebildeten Welt sich zu befriedigen. Diese eingebildete Welt mußte, bei noch so großer Ausschweifung der Phantasie, ihr Urbild aber doch immer nur den Erscheinungen der wirklichen Welt entnehmen: die Einbildungskraft konnte endlich wieder nur wie im Mythos verfahren: sie drängte alle ihr begreiflichen Realitäten der wirklichen Welt zu gedichteten Bildern zusammen, in denen sie das Wesen von Totalitäten individualisierte und dadurch sie zu ungeheuerlichen Wundern ausstattete. Auch dieser Drang der Phantasie ging in Wahrheit, wie im Mythos, wiederum nur zur Auffindung der Wirklichkeit, und zwar der Wirklichkeit einer ungeheuer ausgedehnten Außenwelt hin, und seine Betätigung in diesem Sinne blieb nicht aus. Der Drang nach Abenteuern, in denen man das Phantasiebild sich zu verwirklichen sehnte, verdichtete sich endlich zum Drange nach Unternehmungen,, in denen nach tausendfältig erfahrener Fruchtlosigkeit des Abenteuers, das ersehnte Ziel der Erkennung der Außenwelt, im Genusse der

Frucht wirklicher Erfahrungen, mit ernstem, auf die bestimmte Erreichung gerichtetem Eifer aufgesucht wurde. Kühne, in bewußter Absicht unternommene Entdeckungsreisen, und tiefe, auf ihre Ergebnisse begründete Forschungen der Wissenschaft enthüllten uns endlich die Welt, wie sie in Wirklichkeit ist. — Durch diese Erkenntnis ward der Roman des Mittelalters vernichtet, und der Schilderung eingebildeter Erscheinungen folgte die Schilderung ihrer Wirklichkeit.

Diese Wirklichkeit war aber nur in den, für unsre Tätigkeit unnahbaren, Erscheinungen der Natur eine von unsren Irrtümern unberührte, unentstellte geblieben. An der Wirklichkeit des menschlichen Lebens hafteten unsre Irrtümer aber mit dem entstellendsten Zwange. Auch sie zu überwinden, und das Leben des Menschen nach der Notwendigkeit seiner individuellen und sozialen Natur zu erkennen und endlich, weil es in unsrer Macht steht, zu gestalten, das ist der Trieb der Menschheit seit der nach außen von ihr errungenen Fähigkeit, die Erscheinungen der Natur in ihrem Wesen zu erkennen; denn aus dieser Erkenntnis haben wir das Maß für die Erkenntnis auch des Wesens des Menschen gewonnen.

Die christliche Anschauung die den Drang der Menschen nach außen unwillkürlich erzeugt hatte, aus sich aber ihn weder ernähren noch lenken konnte, hatte sich dieser Erscheinung gegenüber in sich selbst zum starren Dogma zusammengezogen, gleichsam um vor der ihr unbegreiflichen Erscheinung sich selbst zu retten. Hier bekundete sich nun die eigentliche Schwäche und widerspruchsvolle Natur dieser Anschauung. Das wirkliche Leben und der Grund seiner Erscheinungen war ihr von je etwas Unbegreifliches gewesen. Den Zwiespalt zwischen dem Gesetzesstaat und der Willkür des individuellen Menschen hatte sie um so weniger überwinden können, als in ihm einzig ihr Ursprung und Wesen wurzelte: war der individuelle Mensch vollkommen mit der Gesellschaft versöhnt, ja, — nahm er aus ihr die vollste Befriedigung seines Glückseligkeitstriebes, so war auch jede Notwendigkeit der christlichen Anschauung aufgehoben, das Christentum selbst praktisch vernichtet. Wie ursprünglich im menschlichen

Gemüte aus diesem Zwiespalte aber diese Anschauung hervorgegangen war, so nährte das Christentum als Welterscheinung sich auch lediglich von diesem fortgesetzten Zwiespalte, und ihn absichtlich zu unterhalten mußte daher zur Lebensaufgabe der Kirche werden, sobald sie einmal ihres Lebensquelles sich vollkommen bewußt ward. —

Auch die christliche Kirche hatte nach Einheit gerungen: alle Kundgebungen des Lebens sollten in sie, als den Mittelpunkt des Lebens, auslaufen. Sie war aber nicht ein Mittelpunkt, sondern ein Endpunkt des Lebens, denn das Geheimnis des wahrsten christlichen Wesens war der Tod. Am andern Endpunkte stand nun aber der natürliche Quell des Lebens selbst, dessen der Tod eben nur durch Vernichtung Herr zu werden vermag: die Gewalt, die dieses Leben aber ewig dem christlichen Tode zuführte, war keine andere als der Staat selbst. Der Staat war der eigentliche Lebensquell der christlichen Kirche; diese wütete gegen sich selbst, als sie gegen den Staat kämpfte. Was die Kirche im herrschsüchtigen, aber redlichen, mittelalterlichen Glaubenseifer bestritt, war der Rest von altheidnischer Gesinnung, der sich in der individuellen Selbstberechtigung der weltlichen Machthaber aussprach: sie drängte diese Machthaber dadurch, daß sie ihnen die Nachsuchung ihrer Berechtigung durch göttliche Bestätigung vermittelst der Kirche auferlegte, aber gewaltsam zur Konsolidierung des absoluten, niet- und nagelfesten Staates hin, wie als ob sie gefühlt hätte, solch ein Staat sei ihr zu ihrer eigenen Existenz nötig. So mußte die christliche Kirche ihren eigenen Gegensatz, den Staat, endlich selbst befestigen helfen, um in einer dualistischen Existenz ihre eigene zu ermöglichen: sie ward selbst zu einer politischen Macht, weil sie fühlte, daß sie nur in einer politischen Welt existieren könne. Die christliche Anschauung, die in ihrem innersten Bewußtsein eigentlich den Staat aufhob, ist, zur Kirche verdichtet, nicht nur zur Rechtfertigung des Staates geworden, sondern sie hat sein, die freie Individualität zwingendes Bestehen erst zu solch drückender Fühlbarkeit gebracht, daß von nun an der nach außen geleitete Drang der Menschheit sich auf die Befreiung von Kirche und Staat zugleich gerichtet hat, wie zur letzten Verwirklichung der nach ihrem Wesen erschauten Natur der Dinge auch im menschlichen Leben selbst.

Zunächst aber war die Wirklichkeit des Lebens und seiner Erscheinungen selbst in der Weise aufzufinden, wie die Wirklichkeit der natürlichen Erscheinungen durch Entdeckungsreisen und wissenschaftliche Forschungen aufgefunden worden war. Der bis jetzt dahin nach außen gerichtete Drang der Menschen kehrte nun zur Wirklichkeit auch des sozialen Lebens zurück, und zwar mit um so größerem Eifer, als sie, nach äußerster Flucht in aller Welt Enden, des Zwanges dieser sozialen Zustände nie sich entledigen hatten können, sondern überall ihm unterworfen geblieben waren. Das, vor dem man unwillkürlich geflohen war, und dem man in Wahrheit doch nie entfliehen konnte, mußte endlich als in unsern eigenen Herzen und in unsrer unwillkürlichen Anschauung vom Wesen der menschlichen Dinge so tief begründet erkannt werden, daß vor ihm eine bloße Flucht nach außen unmöglich war. Aus den unendlichen Räumen der Natur zurückkommend, wo wir die Einbildungen unsrer Phantasie vom Wesen der Dinge widerlegt gefunden hatten, suchten wir notgedrungen in einer klaren und deutlichen Beschauung auch der menschlichen Zustände dieselbe Widerlegung für eine eingebildete, unrichtige Ansicht von ihnen, aus der heraus wir selbst sie so genährt und gestaltet haben mußten, als wir zuvor die Erscheinungen der Natur aus unsrer irrtümlichen Ansicht uns gestaltet hatten. Der erste und wichtigste Schritt zur Erkenntnis bestand daher darin, die Erscheinungen des Lebens nach ihrer Wirklichkeit zu erfassen, und zwar zunächst ohne alle Beurteilung, sondern mit dem Bemühen, ihren Tatbestand und Zusammenhang uns so ersichtlich und der Wahrheit entsprechend wie möglich vorzuführen. So lange Seefahrer nach vorgefaßten Meinungen die zu entdeckenden Gegenstände sich vorgestellt hatten, mußten sie durch die endlich erkannte Wirklichkeit sich immer enttäuscht sehen; der Erforscher unsrer Lebenszustände hielt sich daher zu immer größerer Vorurteilslosigkeit an, um ihrem wirklichen Wesen desto sicherer auf den Grund zu kommen. Die ungetrübteste Anschauungsweise der nackten, unentstellten Wirklichkeit wird von nun an die Richtschnur des Dichters: die Menschen und ihre Zustände wie sie sind, nicht wie man sie zuvor sich einbildete, zu begreifen und darzustellen, ist fortan die Aufgabe nicht minder des Geschichtsschreibers, als des Künstlers, der die Wirklichkeit des Lebens im gedrängten Bilde sich vorführen will, — und

Shakespeare war der unübertroffene Meister in dieser Kunst, die ihn die Gestalt seines Dramas erfinden ließ. —

Aber nicht im wirklichen Drama war, wie wir sahen, diese Wirklichkeit des Lebens künstlerisch darzustellen, sondern nur im schildernden, beschreibenden Romane, und zwar aus Gründen, über die uns diese Wirklichkeit einzig selbst belehren kann.

Der Mensch kann nur im Zusammenhange mit den Menschen überhaupt, mit seiner Umgebung, begriffen werden: losgelöst aus diesem mußte gerade der moderne Mensch als das Allerunbegreiflichste erscheinen. Der rastlose innere Zwiespalt dieses Menschen, der zwischen Wollen und Können sich ein Chaos von marternden Vorstellungen geschaffen hatte, die ihn zum Kampfe gegen sich selbst, zur Selbstzernagung und zum leiblosen Aufgehen in den christlichen Tod getrieben hatten, — war nicht sowohl, wie das Christentum es versucht hatte, aus der Natur des individuellen Menschen selbst, als aus der Verirrung dieser Natur, in welche sie eine unverständnisvolle Anschauung des Wesens der Gesellschaft gebracht hatte, zu erklären. Jene peinigenden Vorstellungen, welche diese Anschauung trübten, mußten auf die ihnen zugrunde liegende Wirklichkeit zurückgeführt werden, und als diese Wirklichkeit hatte der Forscher den wahren Zustand der menschlichen Gesellschaft zu erkennen. Aber auch dieser Zustand, in welchem tausendfache Berechtigungen durch millionenfache Rechtlosigkeiten sich ernährten, und der Mensch vom Menschen durch eingebildete, und nach der Einbildung verwirklichte, unübersteigbare Schranken getrennt war, konnte nicht aus sich selbst begriffen werden; er mußte aus den zu Rechten gewordenen Überlieferungen der Geschichte, aus dem tatsächlichen Inhalte und endlich aus dem Geiste der geschichtlichen Vorfälle, aus den Gesinnungen, die sie hervorriefen, erklärt werden.

Als solche geschichtliche Tatsachen häuften sich vor dem menschensuchenden Blicke des Forschers eine so ungeheure Masse berichteter Vorgänge und Handlungen, daß die übetreiche Stofffülle des mittelalterlichen Romans sich dagegen als nackte Armut darstellte. Und dennoch war diese Masse, die bei näherer

Betrachtung sich zu immer vielgliedrigerer Verzweigung ausdehnte, von dem Forscher nach der Wirklichkeit der menschlichen Zustände bis in die weitesten Fernen zu durchdringen, um aus ihrem erdrückenden Wuste das Einzige, um das es sich solcher Mühe verlohnte, den wirklichen unentstellten Menschen nach der Wahrheit seiner Natur zu entdecken. Vor der unübersehbaren Fülle geschichtlicher Realitäten mußte der Einzelne für seinen Forschungseiter sich Grenzen stecken: er mußte aus einem größeren Zusammenhange, den er nur noch andeuten durfte, Momente losreißen, um an ihnen mit größerer Genauigkeit einen engeren Zusammenhang nachzuweisen, ohne welchen jede geschichtliche Darstellung überhaupt unverständlich bleibt. Aber auch in den engsten Grenzen ist dieser Zusammenhang, aus dem eine geschichtliche Handlung einzig begreiflich ist, nur durch die umständlichste Vorführung einer Umgebung zu ermöglichen, für die wir irgendwelche Teilnahme wiederum nur empfinden können, wenn sie uns durch belebteste Schilderung zur Anschauung gebracht wird. Der Forscher mußte durch die gefühlte Notwendigkeit dieser Schilderung wieder zum Dichter werden: sein Verfahren konnte aber nur ein, dem des dramatischen Dichters geradezu entgegengesetztes sein. Der dramatische Dichter drängt die Umgebung der handelnden Person zur leicht übersehbaren Darstellung zusammen, um die Handlung dieser Person, die er ihrem Inhalte wie ihrer Äußerung nach wiederum zu einer umfassenden Haupthandlung zusammendrängt, aus der wesenhaften Gesinnung des Individuums hervorgehen, in ihr diese Individualität sich zum Abschluß bringen zu lassen, und an ihr das Wesen des Menschen nach einer bestimmten Richtung hin überhaupt darzustellen.

Der Romandichter hingegen hat die Handlung der geschichtlichen Hauptperson aus der äußeren Notwendigkeit der Umgebung begreiflich zu machen: er hat, um den Eindruck geschichtlicher Wahrhaftigkeit auf uns zu bewirken, vor allem den Charakter dieser Umgebung zum Verständnisse zu bringen, weil in ihr alle die Anforderungen begründet liegen, die das Individuum bestimmen, so und gerade nicht anders zu handeln. Im geschichtlichen Romane suchen wir uns den Menschen begreiflich zu machen, den wir vom rein menschlichen Standpunkte aus eben nicht verstehen können. Wenn wir uns die Handlung eines geschichtlichen Menschen nackt und bloß als rein menschliche vor-

stellen wollen, so muß sie uns höchst willkürlich, ungereimt und jedenfalls unnatürlich erscheinen, eben weil wir die Gesinnung dieser Handlung nicht aus der rein menschlichen Natur zu rechtfertigen vermögen. Die Gesinnung einer geschichtlichen Person ist die Gesinnung dieses Individuums aber nur insoweit, als sie aus einer gemeingültigen Ansicht vom Wesen der Dinge sich auf ihn überträgt; diese gemeingültige Ansicht, die eine rein menschliche, jederzeit und an jedem Orte gültige nicht ist, findet ihre Erklärung aber nur wieder in einem rein geschichtlichen Verhältnisse, das sich im Laufe der Zeiten ändert und zu keiner Zeit dasselbe ist. Dieses Verhältnis und seinen Wechsel können wir uns aber wiederum nur erklären, wenn wir die ganze Kette geschichtlicher Vorfälle verfolgen, die in ihrem vielgliedrigen Zusammenhange auf ein einfacheres Geschichtsverhältnis so wirkten, daß es gerade diese Gestalt annahm und gerade diese Gesinnung in ihr als gemeingültige Ansicht sich kundgab. Das Individuum, in dessen Handlung diese Gesinnung sich nun äußern soll, muß daher, um seine Gesinnung und Handlung uns begreiflich zu machen, auf das allermindeste Maß individueller Freiheit herabgedrückt werden: — seine Gesinnung, soll sie erklärt werden, ist nur aus der Gesinnung seiner Umgebung zu rechtfertigen, und diese wiederum kann sich uns nur in Handlungen deutlich machen, die um so mehr den vollen Raum der künstlerischen Darstellung zu erfüllen haben, als auch die Umgebung nur in vielgliedrigster Verzweigung und Ausdehnung uns verständlich wird.

So kann der Romandichter sich fast lediglich nur mit der Schilderung der Umgebung beschäftigen, und um verständlich zu werden, muß er umständlich sein. Was der Dramatiker für das Verständnis der Umgebung voraussetzt, darauf hat der Romandichter sein ganzes Darstellungsvermögen zu verwenden; die gemeingültige Anschauung, auf die der Dramatiker von vornherein fußt, hat der Romandichter im Laufe seiner Darstellung erst künstlich zu entwickeln und festzustellen. Das Drama geht daher von innen nach außen, der Roman von außen nach innen. Aus einer einfachen, allverständlichen Umgebung erhebt sich der Dramatiker zu immer reicherer Entwickelung der Individualität; aus einer vielfachen, mühsam verständlichen Umgebung sinkt der Romandichter erschöpft zur Schilderung des

Individuums herab, das, an sich ärmlich, nur durch jene Umgebung individuell auszustatten war. Im Drama bereichert eine vollständig aus sich entwickelte kernige Individualität die Umgebung; im Roman ernährt die Umgebung den Heißhunger einer leeren Individualität. So deckt uns das Drama den Organismus der Menschheit auf, indem die Individualität sich als Wesen der Gattung darstellt; der Roman aber stellt den Mechanismus der Geschichte dar, nach welchem die Gattung zum Wesen der Individualität gemacht wird. Und so ist auch das Kunstschaffen im Drama ein organisches, im Roman ein mechanisches; denn das Drama gibt uns den Menschen, der Roman erklärt uns den Staatsbürger; jenes zeigt uns die Fülle der menschlichen Natur, dieser entschuldigt ihre Dürftigkeit aus dem Staat: das Drama gestaltet sonach aus innerer Notwendigkeit, der Roman aus äußerlichem Zwange. —

Aber der Roman war kein willkürliches, sondern ein notwendiges Erzeugnis unseres modernen Entwickelungsganges: er gab den redlichen künstlerischen Ausdruck von Lebenszuständen, die künstlerisch nur durch ihn, nicht durch das Drama darzustellen waren. Der Roman ging auf Darstellung der Wirklichkeit aus, und sein Bemühen war so echt, daß er vor dieser Wirklichkeit sich als Kunstwerk endlich selbst vernichtete.

Seine höchste Blüte als Kunstform erreichte der Roman, als er vom Standpunkte rein künstlerischer Notwendigkeit aus das Verfahren des Mythos in der Bildung von Typen sich zu eigen machte. Wie der mittelalterliche Roman mannigfaltige Erscheinungen fremder Völker, Länder und Klimate zu verdichteten, wunderhaften Gestalten zusammendrängte, so suchte der neuere historische Roman die mannigfaltigsten Äußerungen des Geistes ganzer Geschichtsperioden als Kundgebungen des Wesens eines besonderen geschichtlichen Individuums darzustellen. Hierin konnte den Romandichter die übliche Art der Geschichtsanschauung nur unterstützen. Um das Übermaß geschichtlicher Tatsachen vor unsrem Blicke übersichtlich zu ordnen, pflegen wir gemeinhin nur die hervorragendsten Persönlichkeiten zu beachten, und in ihnen den Geist einer Periode als verkörpert anzusehen. Als solche Persönlichkeiten hat uns die chronistische Geschichtskunde meist nur die Herrscher überliefert, sie, aus deren Willen und Anordnungen geschichtliche Unternehmungen und staatliche Ein-

richtungen hervorgingen. Die unklare Gesinnung und widerspruchsvolle Handlungsweise dieser Häupter, vor allem aber auch der Umstand, daß sie ihre angestrebten Zwecke in Wirklichkeit nie erreichten, hat uns zunächst den Geist der Geschichte dahin mißverstehen lassen, daß wir die Willkür in den Handlungen der Herrschenden aus höheren, unerforschlichen, den Gang und das Ziel der Geschichte lenkenden und vorausbestimmenden Einflüssen erklären zu müssen glaubten. Jene Faktoren der Geschichte schienen uns willenlose, oder in ihrem Willen sich selbst widersprechende Werkzeuge in den Händen einer außerordentlichen, göttlichen Macht. Die endlichen Ergebnisse der Geschichte setzten wir für den Grund ihrer Bewegung, oder für das Ziel, dem ein höherer Geist in ihr vom Beginn herein mit Bewußtsein zugestrebt hätte. Aus dieser Ansicht glaubten die Ausleger und Darsteller der Geschichte sich nun auch berechtigt, die willkürlich erscheinenden Handlungen der herrschenden Hauptpersonen der Geschichte aus Gesinnungen, in denen sich das untergelegte Bewußtsein eines leitenden Weltgeistes spiegelte, herzuleiten: somit zerstörten sie die unbewußte Notwendigkeit ihrer Handlungsmotive, und als sie ihre Handlungen vollkommen gerechtfertigt wähnten, stellten sie sie erst als vollständig willkürlich dar. — Durch dieses Verfahren, bei welchem die geschichtlichen Handlungen durch willkürliche Kombination verändert und entstellt werden durften, gelang es dem Romane, einzig Typen zu erfinden, und als Kunstwerk sich zu einer gewissen Höhe zu schwingen, auf welcher er von neuem zur Dramatisierung geeignet erscheinen mochte. Die neueste Zeit hat viel solcher historischen Dramen geliefert, und die Freude am Geschichtemachen zugunsten der dramatischen Form ist gegenwärtig noch so groß, daß unsre kunstfertigen historischen Theatertaschenspieler das Geheimnis der Geschichte selbst zum Vorteil der Bühnenstückmacherei sich erschlossen wähnen. Sie glauben sich um so gerechtfertigter in ihrem Verfahren, als sie es selbst ermöglicht haben, die vollendetste Einheit von Ort und Zeit der dramatischen Herstellung der Historie aufzulegen: sie sind in das Innerste des ganzen Geschichtsmechanismus eingedrungen, und haben als sein Herz das Vorzimmer des Fürsten aufgefunden, in welchem zwischen Lever und Souper Mensch und Staat sich gegenseitig in Ordnung bringen. Daß aber sowohl diese künstlerische Einheit wie

diese Historie erlogen sind, etwas Unwahres aber auch nur von erlogener Wirkung sein kann, das hat sich am heutigen historischen Drama deutlich herausgestellt. Daß die wahre Geschichte kein Stoff für das Drama ist, das wissen wir nun aber auch, da dieses historische Drama uns deutlich gemacht hat, daß selbst der Roman nur durch Versündigung an der Wahrheit der Geschichte sich zu der ihm erreichbaren Höhe als Kunstform aufschwingen konnte.

Von dieser Höhe ist nun der Roman wieder herabgestiegen, um, mit Aufgebung der von ihm erzielen Reinheit als Kunstwerk, zur treuen Darstellung des geschichtlichen Lebens sich anzulassen.

Die scheinbare Willkür in den Handlungen geschichtlicher Hauptpersonen konnte zur Ehre der Menschheit nur dadurch erklärt werden, daß der Boden aufgefunden wurde, aus dem auch sie als notwendig und unwillkürlich hervorwuchsen. Hatte man diese Notwendigkeit zuvor *in der Höhe*, über den geschichtlichen Hauptpersonen schwebend, und sie nach transszendenter Weisheit als Werkzeuge verbrauchend, sich vorstellen zu müssen geglaubt, und war man endlich von der künstlerischen wie wissenschaftlichen Unfruchtbarkeit dieser Anschauung überzeugt worden, so suchten Denker und Dichter nun diese erklärende Notwendigkeit *in der Tiefe*, in der Grundlage aller Geschichte aufzufinden. Der Boden der Geschichte ist die *soziale Natur des Menschen*: aus dem Bedürfnisse des Individuums, sich mit den Wesen seiner Gattung zu vereinigen, um in der Gesellschaft seine Fähigkeiten zur höchsten Geltung zu bringen, erwächst die ganze Bewegung der Geschichte. Die geschichtlichen Erscheinungen sind die Äußerungen der inneren Bewegung, deren Kern die soziale Natur des Menschen ist. Die nährende Kraft dieser Natur ist aber das *Individuum*, das nur in der Befriedigung seines unwillkürlichen Liebesverlangens seinen Glückseligkeitstrieb stillen kann. Aus den Äußerungen dieser Natur nun auf ihren Kern zu schließen, — aus dem Tode der vollendeten Tatsache auf das innere Leben des sozialen Triebes der Menschen, aus welchem jene als fertige, reife und sterbende Frucht hervorgewachsen war, zurückzugehen, — darin bekundete sich der Entwicklungsgang der neuen Zeit. — Was der Denker nach seinem Wesen erfaßt, sucht der Künstler in seiner Erscheinung darzu-

stellen: die Erscheinungen der Gesellschaft, die auch er für den Boden der Geschichte erkannt hatte, strebte der Dichter sich in einem Zusammenhange vorzuführen, aus dem er sie zu erklären vermochte. Als den erkenntlichsten Zusammenhang der Erscheinungen der Gesellschaft erfaßte er die gewohnte Umgebung des bürgerlichen Lebens, um in der Schilderung seiner Zustände sich den Menschen zu erklären, der, von der Teilnahme an den Äußerungen der Geschichte entfernt, ihm doch diese Äußerungen zu bedingen schien. Diese bürgerliche Gesellschaft war aber — wie ich mich zuvor bereits ausdrückte — nur ein Niederschlag der von oben herab auf sie drückenden Geschichte, wenigstens ihrer äußeren Form nach. Seit der Konsolidierung des modernen Staates beginnt allerdings die neue Lebensregung der Welt von der bürgerlichen Gesellschaft auszugehen: die lebendige Energie der geschichtlichen Erscheinungen stumpft sich ganz in dem Grade ab, als die bürgerliche Gesellschaft im Staate ihre Forderungen zur Geltung zu bringen sucht. Gerade durch ihre innere Teilnahmlosigkeit an den geschichtlichen Erscheinungen, durch ihr träges, interesseloses Zuschauen, offenbart sie uns aber den Druck, mit dem sie auf ihr lasten, und gegen den sie sich eben mit ergebenem Widerwillen verhält. Unsre bürgerliche Gesellschaft ist insofern kein lebenvoller Organismus, als sie von oben herab, aus dem rückwirkenden Äußerungen der Geschichte, in ihrer Gestaltung beeinflußt ist. Die Physiognomie der bürgerlichen Gesellschaft ist die abgestumpfte, entstellte, bis zur Ausdruckslosigkeit geschwächte Physiognomie der Geschichte: was diese durch lebendige Bewegung im Atem der Zeit ausdrückt, gibt jene durch träge Ausbreitung im Raume. Diese Physiognomie ist aber die Larve der bürgerlichen Gesellschaft, unter der sie dem menschensuchenden Blicke diesen Menschen eben noch verbirgt: der künstlerische Schilderer dieser Gesellschaft konnte nur noch die Züge dieser Larve, nicht aber die des wahren Menschen beschreiben; je getreuer diese Beschreibung war, desto mehr mußte das Kunstwerk an lebendiger Ausdruckskraft verlieren.

Ward nun auch diese Larve aufgehoben, um unter ihr nach den ungeschminkten Zügen der menschlichen Gesellschaft zu forschen, so mußte sich dem Auge zunächst ein Chaos von Unschönheit und Formlosigkeit darbieten. Nur im Gewande der Geschichte hatte der durch diese Geschichte erzogene, an seiner

wahren gesunden Natur verdorbene und verkrüppelte Mensch ein für den Künstler erträgliches Aussehen erhalten. Dies Gewand von ihm abgezogen, ersahen wir zu unserm Entsetzen in ihm eine verschrumpfte, ekelerregende Gestalt, die in nichts dem wahren Menschen, wie wir aus der Fülle seines natürlichen Wesens ihn in Gedanken uns vorgestellt hatten, mehr ähnlich sah, als in dem schmerzlichen Leidensblicke des sterbenden Kranken, — diesem Blicke, aus dem das Christentum seine schwärmerische Begeisterung gesogen hatte. Von diesem Anblicke wandte sich der Kunstsehnsüchtige ab, um — wie Schiller — im Reiche des Gedankens sich Schönheit zu träumen, oder — wie Goethe — ihn mit dem Gewande künstlerischer Schönheit, so gut es auf ihn passen mochte, sich zu verhüllen. Sein Roman „Wilhelm Meister“ war ein solches Gewand, durch das Goethe sich den Anblick der Wirklichkeit erträglich zu machen suchte: es entsprach der Wirklichkeit des nackten modernen Menschen insoweit, als dieser selbst als nach künstlerisch schöner Form strebend gedacht und dargestellt wurde.

Bis dahin war für das künstlerische Auge, wie nicht minder für den Blick des Geschichtsforschers, die menschliche Gestalt in die Tracht der Historie oder in die Uniform des Staates verhüllt gewesen: über diese Tracht hatte phantasiert, über diese Form disputiert werden können. Dichter und Denker hatten eine ungeheure Auswahl beliebiger Gestaltungen vor sich, unter denen sie je nach künstlerischem Verlangen oder willkürlicher Annahme den Menschen sich vorstellen konnten, den sie immer nur noch in jenem Gewandte begriffen, das von außen her ihm umgelegt war. Noch die Philosophie hatte sich durch dieses Gewand über die wahre Natur des Menschen beirren lassen; der historische Romandichter war — in einem gewissen Sinne — aber eigentlich nur Kostümzeichner gewesen. Mit der Aufdeckung der wirklichen Gestalt der modernen Gesellschaft nahm nun der Roman eine praktischere Stellung ein: der Dichter konnte jetzt nicht mehr künstlerisch phantasieren, wo er die nackte Wirklichkeit vor sich enthüllt hatte, die den Beschauer mit Grauen, Mitleiden und Zorn erfüllte. Er brauchte aber nur diese Wirklichkeit darzustellen, ohne sich über sie belügen zu wollen, — er durfte nur Mitleiden empfinden, so trat auch seine zürnende Kraft in das Leben. Er konnte noch dichten, als er die furchtbare Unsittlichkeit

unsrer Gesellschaft nur noch darzustellen bemüht war: der tiefe Unmut, der ihm aus seiner eigenen Darstellung erwachsen mußte, trieb ihn aber aus einem beschaulichen dichterischen Behagen, in dem er sich immer weniger mehr zu täuschen vermochte, heraus in die Wirklichkeit selbst, um in ihr für das erkannte wirkliche Bedürfnis der menschlichen Gesellschaft zu streiten. Auf ihrem Wege zur praktischen Wirklichkeit streifte auch die Romandichtung immer mehr ihr künstlerisches Gewand ab: die als Kunstform ihr mögliche Einheit mußte sich — um durch Verständlichkeit zu wirken — in die praktische Vielheit der Tageserscheinungen selbst zersetzen. Ein künstlerisches Band war da unmöglich, wo alles nach Auflösung rang, wo das zwingende Band des historischen Staates zerrissen werden sollte. Die Romandichtung ward Journalismus, ihr Inhalt zersprengte sich in politische Artikel; ihre Kunst ward zur Rhetorik der Tribüne, der Atem ihrer Rede zum Aufruf an das Volk.

So ist die Kunst des Dichters zur Politik geworden: Keiner kann dichten, ohne zu politisieren. Nie wird aber der Politiker Dichter werden, als wenn er eben aufhört, Politiker zu sein: in einer rein politischen Welt nicht Politiker zu sein, heißt aber so viel, als gar nicht existieren; wer sich jetzt noch unter der Politik hinwegstiehlt, belügt sich nur um sein eigenes Dasein. Der Dichter kann nicht eher wieder vorhanden sein, als bis wir keine Politik mehr haben.

Die Politik ist aber das Geheimnis unsrer Geschichte und der aus ihr hervorgegangenen Zustände. Napoleon sprach es aus. Er sagte zu Goethe: die Stelle des Fatums in der antiken Welt vertrete seit der Herrschaft der Römer die Politik. — Verstehen wir den Ausspruch des Büßers von St. Helena wohl! In ihm faßt sich in Kürze die ganze Wahrheit dessen zusammen, was wir zu begreifen haben, um auch über Inhalt und Form des Dramas in das Reine zu kommen.

III.

Das Fatum der Griechen ist die innere Naturnotwendigkeit, aus der sich der Grieche — weil er sie nicht ver-

stand — in den willkürlichen politischen Staat zu befreien suchte. Unser Fatum ist der willkürliche politische Staat, der sich uns als äußere Notwendigkeit für das Bestehen der Gesellschaft darstellt, und aus dem wir uns in die Naturnotwendigkeit zu befreien suchen, weil wir sie verstehen gelernt, und als die Bedingung unsers Daseins und seiner Gestaltungen erkannt haben.

Die Naturnotwendigkeit äußert sich am stärksten und unüberwindlichsten im physischen Lebenstriebe des Individuums, — unverständlicher und willkürlicher deutbar aber in der sittlichen Anschauung der Gesellschaft, aus welcher der unwillkürliche Trieb des Individuums im Staate endlich beeinflußt oder beurteilt wird. Der Lebenstrieb des Individuums äußert sich immer neu und unmittelbar, das Wesen der Gesellschaft ist aber die Gewohnheit und ihre Anschauung eine vermittelte. Die Anschauung der Gesellschaft, sobald sie das Wesen des Individuums und ihre Entstehung aus diesem Wesen noch nicht vollkommen begreift, ist daher eine beschränkende und hemmende, und ganz in dem Grade wird sie immer tyrannischer, als das belebende und neuernde Wesen des Individuums aus unwillkürlichem Drange gegen die Gewohnheit ankämpft. Diesen Drang mißverstand der Grieche, der ihn vom Standpunkte der sittlichen Gewohnheit aus als störend erkannte, nun dahin, daß er ihn aus einem Zusammenhange herleitete, in welchem das handelnde Individuum als unter einem Einflusse stehend gedacht wurde, welcher ihn seiner Freiheit im Handeln, nach der er das sittlich Gewohnte getan haben würde, beraubte. Da das Individuum durch seine gegen die sittliche Gewohnheit verübte Tat sich vor der Gesellschaft verdarb, mit dem Bewußtsein der Tat aber insoweit wieder in die Gesellschaft eintrat, als er sich aus ihrem Bewußtsein selbst verdammte, so erschien der Akt unbewußter Versündigung einzig aus einem Fluche erklärbar, der auf ihm ohne sein persönliches Verschulden ruhe. Dieser Fluch, der im Mythos als göttliche Strafe für eine Urfreveltat, und auf dem besonderen Geschlechte bis zu dessen Untergange haftend, dargestellt ward, ist in Wahrheit aber nichts andres, als die so versinnlichte Macht der Unwillkür im unbewußten, naturnotwendigen Handeln des Individuums, wogegen die Gesellschaft als das Bewußte, Willkürliche, in Wahr-

heit zu Erklärende und zu Entschuldigende erscheint. Erklärt und entschuldigt wird sie aber nur, wenn ihre Anschauung ebenfalls als eine unwillkürliche, und ihr Bewußtsein als auf einer irrtümlichen Anschauung vom Wesen des Individuums begründet erkannt wird.

Machen wir uns dieses Verhältnis aus dem auch sonst so bezeichnungsvollen Mythos vom Oidipus klar.

Oidipus hatte einen Mann, der ihn durch eine Beleidigung gereizt und endlich zur Notwehr gedrängt, erschlagen. Hierin fand die öffentliche Meinung nichts Verdammungswürdiges, denn dergleichen Fälle trugen sich häufig zu, und erklärten sich aus der allen begreiflichen Notwendigkeit der Abwehr eines Angriffes. Noch weniger beging Oidipus einen Frevel aber darin, daß er, zum Lohne einer dem Lande erwiesenen Wohltat, die verwitwete Königin desselben zum Weibe nahm.

Aber es entdeckte sich, daß der Erschlagene nicht nur der Gemahl dieser Königin, sondern auch der Vater, — und somit sein hinterlassenes Weib die Mutter des Oidipus waren.

Kindliche Ehrfurcht vor dem Vater, Liebe zu ihm, und der Eifer der Liebe, im Alter ihn zu pflegen und zu schützen, waren dem Menschen so unwillkürliche Gefühle, und auf diese Gefühle begründete sich so ganz von selbst die wesentlichste Grundanschauung der, gerade durch sie zur Gesellschaft verbundenen Menschen, daß eine Tat, welche diese Gefühle am empfindlichsten verletzte, ihnen unbegreiflich und verdammungswürdig vorkommen mußte. Diese Gefühle waren aber so stark und unüberwindlich, daß selbst die Rücksicht, wie jener Vater zuerst seinem Sohne nach dem Leben trachtete, sie nicht bewältigen konnte: in dem Tode des Laios ward wohl eine Strafe für dieses sein älteres Verbrechen erkannt, so daß wir in der Tat gegen seinen Untergang selbst unempfindlich sind; aber dieses Verhältnis war dennoch nicht vermögend, uns irgendwie über die Tat des Oidipus zu beruhigen, die sich schließlich immer nur als ein Vatermord kundgab.

Noch heftiger steigerte sich aber der öffentliche Widerwille gegen den Umstand, daß Oidipus seiner eigenen Mutter sich ver-

mählt und Kinder mit ihr gezeugt hatte. — Im Familienleben, der natürlichsten — aber beschränktesten Grundlage der Gesellschaft, hatte es sich ganz von selbst herausgestellt, daß zwischen Eltern und Kindern, sowie zwischen den Geschwistern selbst eine ganz andre Zuneigung sich entwickelt, als sie in der heftigen, plötzlichen Erregung der Geschlechtsliebe sich kundgibt. In der Familie werden die natürlichen Bande zwischen Erzeugern und Erzeugten zu den Banden der Gewohnheit, und nur aus der Gewohnheit entwickelt sich wiederum eine natürliche Neigung der Geschwister zueinander. Der erste Reiz der Geschlechtsliebe wird der Jugend aber aus einer ungewohnten, fertig aus dem Leben ihr entgegentretenden Erscheinung zugeführt; das Überwältigende dieses Reizes ist so groß, daß er das Familienglied eben aus der gewohnten Umgebung der Familie, in der dieser Reiz sich nie ihm darbot, herauszieht und zum Umgange mit dem Ungewohnten fortreißt. Die Geschlechtsliebe ist die Aufwieglerin, welche die engen Schranken der Familie durchbricht, um sie selbst zur größeren menschlichen Gesellschaft zu erweitern. Die Anschauung vom Wesen der Familienliebe und dem ihm entgegengesetzten der Geschlechtsliebe ist daher eine unwillkürliche, der Natur der Sache selbst entnommene; sie beruht auf der Erfahrung und der Gewohnheit und ist daher eine starke, mit unüberwindlichen Gefühlen uns einnehmende.

Oidipus, der seine Mutter ehelichte und mit ihr Kinder zeugte, ist eine Erscheinung, die uns mit Grauen und Abscheu erfüllt, weil sie unsre *gewohnten* Beziehungen zu unsrer Mutter und die durch sie gebildeten Ansichten unversöhnlich verletzt. —

Waren nun diese, zu sittlichen Begriffen erwachsenen Ansichten nur deshalb von so großer Stärke, weil sie unwillkürlich aus dem Gefühle der menschlichen Natur hervorgingen, so fragen wir nun: verging sich Oidipus gegen die menschliche Natur, als er seine Mutter sich vermählte? — Ganz gewiß nicht. Die verletzte Natur hätte sich sonst dadurch offenbaren müssen, daß sie aus dieser Ehe keine Kinder entstehen ließ; gerade die Natur zeigte sich aber ganz willig: *Jokaste* und *Oidipus*, die sich als zwei ungewohnte Erscheinungen begegneten, liebten sich, und fanden sich erst von dem Augenblicke an ihrer Liebe gestört, als ihnen von außen bekannt gemacht wurde, daß sie Mutter

und Sohn seien. Oidipus und Jokaste wußten nicht, in welcher sozialen Beziehung sie zueinander standen: sie hatten unbewußt nach der natürlichen Unwillkür des rein menschlichen Individuums gehandelt; ihrer Verbindung war eine Bereicherung der menschlichen Gesellschaft in zwei kräftigen Söhnen und zwei edlen Töchtern entsprossen, auf welchen nun, wie auf den Eltern, der unabwendbare Fluch dieser Gesellschaft lastete. Das betroffene Paar, das mit seinem Bewußtsein innerhalb der sittlichen Gesellschaft stand, verurteilte sich selbst, als es seines unbewußten Frevels gegen die Sittlichkeit inneward: dadurch, daß es sich um seiner Büßung willen vernichtete, bewies es die Stärke des sozialen Ekels gegen seine Handlung, der ihm schon vor der Handlung durch Gewohnheit zu eigen war; dadurch, daß es die Handlung dennoch trotz des sozialen Bewußtseins ausübte, bezeugte es aber die noch bei weitem größere und unwiderstehlichere Gewalt der unbewußten individuellen menschlichen Natur.

Wie bedeutsam ist es nun, daß gerade dieser Oidipus das Rätsel der Sphinx gelöst hatte! Er sprach im voraus seine Rechtfertigung und seine Verdammung zugleich selbst aus, da er als den Kern dieses Rätsels den Menschen bezeichnete. Aus dem halbtierischen Leibe der Sphinx trat ihm zunächst das menschliche Individuum nach seiner Naturunterworfenheit entgegen: als das Halbtier aus seiner öden Felseneinsamkeit sich selbstzerschmetternd in den Abgrund gestürzt hatte, wandte sich der kluge Rätsellöser zu den Städten der Menschen, um den ganzen, den sozialen Menschen, aus seinem eigenen Untergange erraten zu lassen. Als er sich die leuchtenden Augen ausstach, die einem despotischen Beleidiger Zorn zugeflammt, und einem edlen Weibe Liebe zugestrahlt hatten, ohne zu ersehen, daß jener sein Vater und diese seine Mutter war, da stürzte er sich zu der zerschmetterten Sphynx hinab, deren Rätsel er nun als noch ungelöst erkennen mußte. — Erst wir haben dieses Rätsel zu lösen, und zwar dadurch, daß wir die Unwillkür des Individuums aus der Gesellschaft, deren höchster, immer erneuernder und belebender Reichtum sie ist, selbst rechtfertigen. —

Zunächst laßt uns aber noch den weiteren Verlauf der Oidipussage berühren, und sehen, wie sich die Gesellschaft gebarte, und wohin sich ihr sittliches Bewußtsein verirrte! —

Aus den Zerwürfnissen der Söhne des Oidipus erwuchs

Kreon, dem Bruder der Jokaste, die Herrschaft über Theben. Als Herr befahl er, der Leichnam des einen der Söhne, Polyneikes, der mit dem andern, Eteokles, zugleich im Brüderzweikampfe gefallen war, solle unbegraben den Winden und Vögeln preisgegeben sein, während der des Eteokles in feierlichen Ehren bestattet wurde: wer dem Gebote zuwider handle, solle selbst lebendig begraben werden. Antigone, beider Brüder Schwester, — sie, die den blinden Vater in das Elend begleitet hatte — trotzte mit vollem Bewußtsein dem Gebote, bestattete des geächteten Bruders Leichnam, und erlitt die vorausbestimmte Strafe. — Hier sehen wir den Staat, der unmerklich aus der Gesellschaft hervorgewachsen war, aus der Gewohnheit ihrer Anschauung sich genährt hatte und zum Vertreter dieser Gewohnheit insofern wurde, daß er eben nur sie, die abstrakte Gewohnheit, deren Kern die Furcht und der Widerwille vor dem Ungewohnheiten ist, vertrat. Mit der Kraft dieser Gewohnheit ausgestattet, wendet der Staat sich nun vernichtend gegen die Gesellschaft selbst zurück, indem er die natürliche Nahrung ihres Daseins in den unwillkürlichsten und heiligsten sozialen Gefühlen ihr verwehrt. Der vorliegende Mythos zeigt uns genau, wie sich dies zutrug: betrachten wir ihn nun näher.

Welchen Vorteil hatte wohl Kreon von dem Erlasse des grausamen Gebotes — Und was vermochte ihn, es für möglich zu halten, daß ein solches Gebot nicht durch die allgemeine Entrüstung zurückgewiesen werden müßte? — Eteokles und Polyneikes hatten nach dem Untergange des Vaters beschlossen, ihr Erbe, die Herrschaft über Theben, so unter sich zu teilen, daß sie abwechselnd es verwalteten. Eteokles, der das Erbe zuerst genoß, verweigerte, als Polyneikes aus freiwilliger Verbannung zur festgesetzten Zeit zurückkam, um nun auch für seine Frist das Erbe zu genießen, seinem Bruder die Übergabe. Somit war er eidbrüchig. Bestrafte ihn dafür die eidheiligende Gesellschaft? Nein; sie unterstützte ihn in seinem Vorhaben, das sich auf einen Eidbruch gründete. Hatte man die Scheu vor der Heiligkeit des Eides bereits verloren? Nein; im Gegenteile: man klagte zu den Göttern um des Übels des Eidbruches, denn man fürchtete, er würde gerächt werden. Trotz des bösen Gewissens ließen sich aber die Bürger Thebens Eteokles' Verfahren gefallen, weil der Gegenstand des Eides, der von den Brüdern beschworene

Vertrag, ihnen für jetzt bei weitem lästiger schien, als die Folgen eines Eidbruches, die durch Opfer und Spenden an die Götter vielleicht beseitigt werden konnte. Was ihnen nicht gefiel, war der Wechsel der Herrschaft, die beständige Neuerung, weil die Gewohnheit bereits zur wirklichen Gesetzgeberin geworden war. Auch beurkundete sich in dieser Parteinahme der Bürger für Eteokles ein praktischer Instinkt vom Wesen des Eigentums, das jeder gern allein genießen, mit einem andern aber nicht teilen wollte: jeder Bürger, der im Eigentume die Gewährleistung gewohnter Ruhe erkannte, war ganz von selbst der Mitschuldige der unbrüderlichen Tat des obersten Eigentümers Eteokles. Die Macht der eigennützigen Gewohnheit unterstützte also Eteokles, und gegen sie kämpfte nun der verratene Polyneikes mit jugendlicher Hitze an. In ihm lebte nur das Gefühl einer rächenswürdigen Kränkung: er sammelte ein Heer gleichfühlender, heldenhafter Genossen, zog vor die eidbruchschützende Stadt und bedrängte sie, um den erbräuberischen Bruder aus ihr zu verjagen. Diese, von einem durchaus gerechtfertigten Unwillen eingegebene Handlungsweise erschien den Bürgern Thebens nun wieder als ein ungeheurer Frevel; denn Polyneikes, als er seine Vaterstandt bekriegte, war unbedingt ein sehr schlechter Patriot. Die Freunde des Polyneikes waren aus allen Volksstämmen zusammengetreten: sie machte ein rein menschliches Interesse der Sache des Polyneikes geneigt, und sie vertraten somit das Reinmenschliche, die Gesellschaft in ihrem weitesten und natürlichsten Sinne, gegenüber einer beschränkten, engherzigen, eigentüchtigen Gesellschaft, die unvermerkt vor ihrem Andrängen zum knöchernen Staate zusammenschrumpfte. — Um den langen Krieg zu enden, forderten sich die Brüder zum Zweikampf: Beide fielen auf der Walstatt. —

Der kluge Kreon überschaute nun den Zusammenhang der Vorfälle, und erkannte aus ihm das Wesen der öffentlichen Meinung, als deren Kern er die Gewohnheit, die Sorge und den Widerwillen vor der Neuerung erfaßte. Die sittliche Ansicht vom Wesen der Gesellschaft, die in dem großherzigen Oidipus noch so stark war, daß er sich, aus Ekel vor seinem unbewußten Frevel gegen sie, selbst vernichtet hatte, verlor ihre Kraft ganz in dem Grade, als das sie bedingende Reinmenschliche in

Widerstreit mit dem stärksten Interesse der Gesellschaft, der absoluten Gewohnheit, d. h. dem gemeinsamen Eigennutz, kam. Dieses sittliche Bewußtsein trennte sich überall da, wo es mit der Praxis der Gesellschaft in Widerstreit geriet, von dieser ab und setzte sich als Religion fest, wogegen sich die praktische Gesellschaft zum Staate gestaltete. In der Religion blieb die Sittlichkeit, die vorher in der Gesellschaft etwas Warmes, Lebendiges gewesen war, nur noch etwas Gedachtes, Gewünschtes, aber nicht mehr Ausführbares: im Staate handelte man dagegen nach praktischem Ermessen des Nutzens, und wurde hierbei das sittliche Gewissen verletzt, so beschwichtigte man dies durch staatsunschädliche Religionsübungen. Der große Vorteil war hierbei, daß man in der Religion wie im Staate jemand gewann, auf den man seine Sünden abwälzen konnte: die Verbrechen des Staates mußte der Fürst * ausbaden, die Verstöße gegen die religiöse Sittlichkeit hatten aber die Götter zu verantworten. — Eteokles war der praktische Sündenbock des neuen Staates gewesen: die Folgen seines Eidbruches hatten die gütigen Götter auf ihn zu leiten gehabt; die Stabilität des Staates aber sollten (so hofften sie wenigstens, wenn es leider auch nie geschah!) die wackeren Bürger Thebens für sich schmecken. Wer sich wieder zu solchem Sündenbocke hergeben wollte, war ihnen daher willkommen; und das war der kluge Kreon, der mit den Göttern sich wohl abzufinden wußte, nicht aber der hitzige Polyneikes, der um eines einfachen Eidbruches willen so wild an die Tore der guten Stadt klopfte.

Kreon erkannte aber auch aus der eigentlichen Ursache des tragischen Schicksals der Laiden, wie grundnachsichtig die Thebäer gegen wirkliche Frevel seien, wenn diese nur die ruhige bürgerliche Gewohnheit nicht störten. Dem Vater Laios war

---

* Die spätere Demokratie war die offene Übernahme des Sündenträgeramtes von allen Bürgern zusammen; sie gestanden sich hierbei ein, so weit über sich aufgeklärt zu sein, daß sie selbst der Grund der fürstlichen Willkür waren. Hier ward denn auch die Religion offen zur Kunst, und der Staat zum Tummelplatz der egoistischen Persönlichkeit; auf der Flucht vor der individuellen Unwillkür geriet der Staat in die Herrschaft der individuellen Willkür starktriebiger Persönlichkeiten; und nachdem Athen einem Alkibiades zugejauchzt, und einen Demetrios vergöttert hatte, leckte es endlich mit Wohlbehagen den Speichel eines Nero.

von der Pythia verkündigt worden, ein ihm zu gebärender Sohn würde ihn dereinst umbringen. Nur um kein öffentliches Ärgernis zu bereiten, gab der ehrwürdige Vater heimlich den Befehl, das neugeborene Knäblein in irgend welcher Waldecke zu töten, und bewies sich hierin höchst rücksichtsvoll gegen das Sittlichkeitsgefühl der Bürger Thebens, die, wäre der Mordbefehl öffentlich vor ihren Augen ausgeführt worden, nur den Ärger dieses Skandals und die Aufgabe, ungewöhnlich viel zu den Göttern zu beten, keineswegs aber den nötigen Abscheu empfunden haben würden, der ihnen die praktische Verhinderung der Tat und die Strafe des bewußten Sohnesmörders eingegeben hätte; denn die Kraft des Abscheues wäre ihnen sogleich durch die Rücksicht erstickt worden, daß durch diese Tat ja die Ruhe im Orte gewährleistet war, die ein — in Zukunft jedenfalls ungeratener — Sohn gestört haben müßte. Kreon hatte bemerkt, daß bei Entdeckung der unmenschlichen Tat des Laios diese Tat selbst eigentlich keine rechte Entrüstung hervorgebracht hatte, ja, daß es allen gewiß lieber gewesen wäre, wenn der Mord wirklich vollzogen worden, denn da wäre ja alles gut gewesen, und in Theben hätte es keinen so schrecklichen Skandal gegeben, der die Bürger auf lange Jahre in so große Beunruhigung stürzte. Ruhe und Ordnung, selbst um den Preis des niederträchtigsten Verbrechens gegen die menschliche Natur und selbst die gewohnte Sittlichkeit, — um den Preis des bewußten, absichtlichen, von der unväterlichsten Eigensucht eingegebenen Mordes eines Kindes durch seinen Vater, — waren jedenfalls berücksichtigungswerter, als die natürlichste menschliche Empfindung, die dem Vater sagt, daß er sich seinen Kindern, nicht aber diese sich aufzuopfern habe. — Was war nun diese Gesellschaft, deren natürliches Sittlichkeitsgefühl ihre Grundlage gewesen war, geworden? Der schnurgerade Gegensatz dieser eigenen Grundlage: die Vertreterin der Unsittlichkeit und Heuchelei. Das Gift, das sie verdarb, war aber — die Gewohnheit. Der Hang zur Gewohnheit, zur unbedingten Ruhe, verleitete sie, den Quell zu verstopfen, aus dem sie sich ewig frisch und gesund hätte erhalten können; und dieser Quell war das freie, aus seinem Wesen sich selbst bestimmende Individuum. In ihrer höchsten Verderbtheit ist der Gesellschaft die Sittlichkeit, d. h. das wahrhaft Menschliche, auch nur durch

das Individuum wieder zugeführt worden, das nach dem unwillkürlichen Drange der Naturnotwendigkeit ihr gegenüber handelte und sie moralisch verneinte. Auch diese schöne Rechtfertigung der wirklichen menschlichen Natur enthält noch in deutlichsten Zügen der weltgeschichtliche Mythos, den wir vor uns haben.

Kreon war Herrscher geworden: in ihm erkannte das Volk den richtigen Nachfolger des Laios und Eteokles, und er bestätigte dies vor den Augen der Bürger, als er den Leichnam des unpatrotischen Polyneikes zur entsetzlichen Schmach der Unbeerdigung, seine Seele somit zu ewiger Ruhelosigkeit verurteilte. Dies war ein Gebot von höchster politischer Weisheit: dadurch befestigte Kreon seine Macht, indem er den Eteokles, der durch seinen Eidbruch die Ruhe der Bürger gewährleistet hatte, rechtfertigte und somit deutlich zu verstehen gab, daß auch er gewillt sei, durch jedes auf sich allein zu nehmende Verbrechen gegen die wahrhafte menschliche Sittlichkeit das Bestehen des Staates in Ruhe und Ordnung zu gewährleisten. Durch sein Gebot gab er sogleich den bestimmtesten und kräftigsten Beweis seiner staatsfreundlichen Gesinnung: er schlug der Menschlichkeit ins Angesicht und rief — es lebe der Staat! —

In diesem Staate gab es nur ein einsam trauerndes Herz, in das sich die Menschlichkeit noch geflüchtet hatte: — das war das Herz einer süßen Jungfrau, aus dessen Grunde die Blume der Liebe zu allgewaltiger Schönheit erwuchs. Antigone verstand nichts von der Politik: — sie liebte. — Suchte sie den Polyneikes zu verteidigen? Forschte sie nach Rücksichten, Beziehungen, Rechtsstandpunkten, die seine Handlungsweise erklären, entschuldigen oder rechtfertigen konnten? — Nein; — sie liebte ihn. — Liebte sie ihn, weil er ihr Bruder war? — War nicht Eteokles auch ihr Bruder, — waren nicht Oidipus und Jokaste ihre Eltern? Konnte sie nach den furchtbaren Erlebnissen anders als mit Entsetzen an ihre Familienbande denken? Sollte sie aus ihnen, den gräßlich zerrissenen Banden der nächsten Natur, Kraft zur Liebe gewinnen können? — Nein, sie liebte Polyneikles, weil er unglücklich war, und nur die höchste Kraft der Liebe ihn von seinem Fluche befreien konnte. Was nun war diese Liebe, die nicht Geschlechtsliebe, nicht Eltern- und Kindesliebe, nicht Geschwisterliebe war? — Sie war die

höchste Blüte von allen. Aus den Trümmern der Geschlechts-, Eltern- und Geschwisterliebe, welche die Gesellschaft verleugnet und der Staat verneint hatte, wuchs, von den unvertilgbaren Keimen aller jener Liebe genährt, die reichste Blume reiner Menschenliebe hervor.

Antigones Liebe war eine vollbewußte. Sie wußte, was sie tat, — sie wußte aber auch, daß sie es tun mußte, daß sie keine Wahl hatte und nach der Notwendigkeit der Liebe handeln mußte, sie wußte, daß sie dieser unbewußten zwingenden Notwendigkeit der Selbstvernichtung aus Sympathie zu gehorchen hatte; und in diesem Bewußtsein des Unbewußten war sie der vollendete Mensch, die Liebe in ihrer höchsten Fülle und Allmacht. — Antigone sagte den gottseligen Bürgern von Thebe: — ihr habt mir Vater und Mutter verdammt, weil sie unbewußt sich liebten; ihr habt den bewußten Sohnesmörder Laios aber nicht verdammt, und den Bruderfeind Eteokles beschützt: nun verdammt mich, die ich aus reiner Menschenliebe handle, — so ist das Maß eurer Frevel voll! — — Und siehe! — der Liebesfluch Antigones vernichtete den Staat! — Keine Hand rührte sich für sie, als sie zum Tode geführt ward. Die Staatsbürger weinten und beteten zu den Göttern, daß sie die Pein des Mitleides für die Unglückliche von ihnen nehmen möchten; sie geleiteten sie, und trösteten sie damit, daß es nun doch einmal nicht anders sein könnte: die staatliche Ruhe und Ordnung forderten nun leider das Opfer der Menschlichkeit! — Aber da, wo alle Liebe geboren wird, ward auch der Rächer der Liebe geboren. Ein Jüngling entbrannte in Liebe für Antigone; er entdeckte sich seinem Vater und forderte von seiner Vaterliebe Gnade für die Verdammte: hart ward er zurückgewiesen. Da erstürmte der Jüngling das Grab der Geliebten, das sie lebend empfangen hatte: er fand sie tot, und mit dem Schwerte durchborte er selbst sein liebendes Herz. Dies war aber der Sohn des Kreon, des personifizierten Staates: vor dem Anblicke der Leiche des Sohnes, der aus Liebe seinem Vater hatte fluchen müssen, ward der Herrscher wieder Vater. Das Liebesschwert des Sohnes drang furchtbar schneidend in sein Herz: tief im Innersten verwundet stürzte der Staat zusammen, um im Tode Mensch zu werden. —

Heilige Antigone! Dich rufe ich nun an! Laß

Deine Fahne wehen, daß wir unter ihr vernichten und erlösen! — —

Wunderbar, daß, als der moderne Roman zur Politik, die Politik aber zum blutigen Schlachtfelde geworden, und der Dichter dagegen, im sehnenden Verlangen nach dem Anblicke der vollendeten Kunstform, einen Herrscher zum Befehl der Aufführung einer griechischen Tragödie vermochte, diese Tragödie gerade keine andre sein mußte, als unsre „Antigone". Man suchte nach dem Werke, in welchem sich die Kunstform am reinsten aussprach, und — siehe da! — es war genau dasselbe, dessen Inhalt die reinste Menschlichkeit, die Vernichterin des Staates war! — Wie freuten sich die gelehrten alten Kinder über diese „Antigone" im Hoftheater zu Potsdam! Sie ließen aus der Höhe sich die Rosen streuen, welche die erlösende Engelschar „Fausts" als Liebesflammen auf die beschwänzten „Dick- und Dünnteufel vom kurzen graden und langen krummen Horne" herabflattern läßt: leider erweckten sie ihnen aber nur das widerliche Gelüste, das Mephistopheles unter ihrem Brennen empfand, — nicht Liebe! — Das „ewig Weibliche zog" sie nicht „hinan", sondern das ewig Weibische brachte sie vollends nur herunter! —

Das Unvergleichliche des Mythos ist, daß er jederzeit wahr, und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist. Die Aufgabe des Dichters war es nur, ihn zu deuten. Nicht überall stand schon der griechische Tragiker mit voller Unbefangenheit vor dem von ihm zu deutenden Mythos: der Mythos selbst war meist gerechter gegen das Wesen der Individualität, als der bedeutende Dichter. Den Geist dieses Mythos hatte der Tragiker aber insoweit vollkommen in sich aufgenommen, als er das Wesen der Individualität zum unverrückbaren Mittelpunkte des Kunstwerkes machte, aus welchem dieses nach allen Richtungen hin sich ernährte und erfrischte. So unentstellt stand dieses urzeugende Wesen der Individualität vor der Seele des Dichters, daß ihr ein Sophokleischer Aias und Philoktetes entsprießen konnten, — Helden, die keine Rücksicht der allerklüg-

sten Weltmeinung aus der selbstvernichtenden Wahrheit und Notwendigkeit ihrer Natur herauslocken konnte zum Verschwimmen in den seichten Gewässern der Politik, auf denen der windkundige Odysseus so meisterhaft hin- und herzuschiffen verstand.

Den Oidipusmythos brauchen wir auch heute nur seinem innersten Wesen nach getreu zu deuten, so gewinnen wir an ihm ein verständliches Bild der ganzen Geschichte der Menschheit vom Anfange der Gesellschaft bis zum notwendigen Untergange des Staates. Die Notwendigkeit dieses Unterganges ist im Mythos vorausempfunden; an der wirklichen Geschichte ist es, ihn auszuführen.

Seit dem Bestehen des politischen Staates geschieht kein Schritt in der Geschichte, der, möge er selbst mit noch so entschiedener Absicht auf seine Befestigung gerichtet sein, nicht zu seinem Untergange hinleite. Der Staat, als Abstraktum, ist von je immer im Untergange begriffen gewesen, oder richtiger, er ist nie erst in der Wirklichkeit getreten, nur die Staaten in concreto haben in beständigem Wechsel, als immer neu auftauchende Variationen des unausführbaren Themas ein gewaltsames, und dennoch stets unterbrochenes und bestrittenes Bestehen gefunden. Der Staat, als Abstraktum, ist die fixe Idee wohlmeinender aber irrender Denker, — als Konkretum die Ausbeute für die Willkür gewaltsamer oder ränkevoller Individuen gewesen, die den Raum unsrer Geschichte mit dem Inhalte ihrer Taten erfüllen. Mit diesem konkreten Staate — als dessen Inhalt Ludwig XIV. mit Recht sich bezeichnete — wollen wir uns hier nicht weiter mehr befassen; auch sein Kern geht uns aus der Oidipussage auf: als den Keim aller Verbrechen erkennen wir die Herrschaft des Laios, um deren ungeschmälerten Besitzes willen dieser zum unnatürlichen Vater ward. Aus diesem zum Eigentum gewordenen Besitze, der wunderbarerweise als die Grundlage jeder guten Ordnung angesehen wird, rühren alle Frevel des Mythos und der Geschichte her. — Fassen wir nur noch den abstrakten Staat ins Auge. Die Denker dieses Staates wollten die Unvollkommenheiten der wirklichen Gesellschaft nach einer gedachten Norm ebnen und ausgleichen: daß sie diese Unvollkommenheiten aber selbst als das Gegebene, der „Gebrechlichkeit“ der menschlichen Natur einzig Entsprechende, festhielten, und nie

auf den wirklichen Menschen selbst zurückgingen, der aus ersten unwillkürlichen, endlich aber irrtümlichen Anschauungen jene Ungleichheiten ebenso hervorgerufen hatte, als er durch Erfahrung und daraus entsprießende Berichtigung der Irrtümer auch ganz von selbst die vollkommene — d. h. den wirklichen Bedürfnissen der Menschen entsprechende — Gesellschaft herbeiführen muß, — das war der große Irrtum, aus dem der politische Staat sich bis zu der unnatürlichen Höhe entwickelte, von welcher herab er die menschliche Natur leiten wollte, die er gar nicht verstand und um so weniger verstehen konnte, je mehr er sie leiten wollte.

Der politische Staat lebt einzig von den Lastern der Gesellschaft, deren Tugenden ihr einzig von der menschlichen Individualität zugeführt werden. Vor den Lastern der Gesellschaft, die er einzig erblicken kann, vermag er ihre Tugenden, die sie von jener Individualität gewinnt, nicht zu erkennen. In dieser Stellung drückt er auf die Gesellschaft in dem Grade, daß sie ihre lasterhafte Seite auch auf die Individualität hinkehrt, und somit sich endlich jeden Nahrungsquell verstopfen müßte, wenn die Notwendigkeit der individuellen Unwillkür nicht stärkerer Natur wäre, als die willkürlichen Vorstellungen des Politikers. — Die Griechen mißverstanden im Fatum die Natur der Individualität, weil sie die sittliche Gewohnheit der Gesellschaft störte: um dieses Fatum zu bekämpfen, waffneten sie sich mit dem politischen Staat. Unser Fatum ist nun der politische Staat, in welchem die freie Individualität ihr verneinendes Schicksal erkennt. Das Wesen des politischen Staates ist aber Willkür, während das der freien Individualität Notwendigkeit. Aus dieser Individualität, die wir in tausendjährigen Kämpfen gegen den politischen Staat als das Berechtigte erkannt haben, die Gesellschaft zu organisieren, ist die uns zum Bewußtsein gekommene Aufgabe der Zukunft. Die Gesellschaft in diesem Sinne organisieren heißt aber, sie auf die freie Selbstbestimmung des Individuums, als auf ihren ewig unerschöpflichen Quell, gründen. Das Unbewußte der menschlichen Natur in der Gesellschaft zum Bewußtsein bringen, und in diesem Bewußtsein nichts andres zu wissen, als eben die allen Gliedern der Gesellschaft gemeinsame Notwendigkeit der freien Selbstbestim-

mung des Individuums, heißt aber so viel, als — den Staat vernichten; denn der Statt schritt durch die Gesellschaft zur Verneinung der freien Selbstbestimmung des Individuums vor, — von ihrem Tode lebte er.

IV.

Für die Kunst, um die es bei dieser Untersuchung uns einzig zu tun war, liegt in der Vernichtung des Staates nun folgendes, über alles wichtige Moment.

Die Darstellung des Kampfes, in welchem sich das Individuum vom politischen Staate oder vom religiösen Dogma zu befreien suchte, mußte um so notwendiger die Aufgabe des Dichters werden, als das politische Leben, von dem entfernt der Dichter endlich nur noch ein geträumtes Leben führen konnte, von den Wechselfällen dieses Kampfes selbst, als von seinem wirklichen Inhalte, mit immer vollerem Bewußtsein erfüllt war. Lassen wir den religiösen Staatsdichter beiseite, der auch als Künstler den Menschen mit grausamem Behagen seinem Götzen opferte, so haben wir nur den Dichter vor uns, der, von wahrhaftem schmerzlichem Mitgefühle für die Leiden des Individuums erfüllt, als solches selbst und durch die Darstellung seines Kampfes sich gegen den Staat, gegen die Politik wendete. Die Individualität, welche der Dichter in den Kampf gegen den Staat führte, war aber der Natur der Sache nach keine rein menschliche, sondern eine durch den Staat selbst bedingte. Sie war von gleicher Gattung wie der Staat und nur der innerhalb des Staates liegende Gegensatz von dessen äußerster Spitze. Bewußte Individualität, d. h. eine Individualität, die uns bestimmt, in diesem einen Falle so und nicht anders zu handeln, gewinnen wir nur in der Gesellschaft, welche uns erst den Fall vorführt, in welchem wir uns zu entscheiden haben. Das Individuum ohne Gesellschaft ist uns als Individualität vollkommen undenkbar; denn erst im Verkehr mit andern Individuen zeigt sich das, worin wir unterschieden von ihnen und an uns besonders sind. War nun die Gesellschaft zum politischen Staate geworden, so bedang dieser die Besonderheit der Individualität aus seinem Wesen ebenso, und als Staat — im

Gegensatze zur freien Gesellschaft — natürlich nur bei weitem strenger und kategorischer als die Gesellschaft. Eine Individualität kann niemand schildern, ohne ihre Umgebung, die sie als solche bedingt: war die Umgebung eine natürliche, der Entwicklung der Individualität Luft und Raum gebende, frei nach innerer Unwillkür an der Berührung mit dieser Individualität soeben sich elastisch neu gestaltende, so konnte diese Umgebung in den einfachsten Zügen treffend und wahr bezeichnet werden; denn nur durch die Darstellung der Individualität hatte die Umgebung selbst erst zu charakteristischer Eigentümlichkeit zu gelangen. Der Staat ist aber keine solche elastisch biegsame Umgebung, sondern eine dogmatisch starre, fesselnde, gebieterische Macht, die dem Individuum vorausbestimmt, — so sollst du denken und handeln! Der Staat hat sich zum Erzieher der Individualität aufgeworfen; er bemächtigt sich ihrer im Mutterleibe durch Vorausbestimmung eines ungleichen Anteiles an den Mitteln zu sozialer Selbständigkeit; er nimmt ihr durch Aufnötigung seiner Moral ihre Unwillkürlichkeit der Anschauung, und weist ihr, als seinem Eigentume, die Stellung an, die sie zu der Umgebung einnehmen soll. Seine Individualität verdankt der Staatsbürger dem Staate; sie heißt aber nichts andres als seine vorausbestimmte Stellung zu ihm, in welcher seine rein menschliche Individualität für sein Handeln vernichtet und nur höchstens auf das beschränkt ist, was er ganz still vor sich hin denkt.

Den gefährlichen Winkel des menschlichen Hirnes, in welchen sich die ganze Individualität geflüchtet hatte, suchte der Staat mit Hilfe des religiösen Dogmas wohl ebenfalls auszufegen; hier mußte er aber machtlos bleiben, indem er sich nur Heuchler erziehen konnte, d. h. Staatsbürger, die anders handeln, als sie denken. Aus dem Denken erzeugte sich aber zuerst auch die Kraft des Widerstandes gegen den Staat. Die erste rein menschliche Freiheitsregung bekundete sich in der Abwehr des religiösen Dogmas, und Denkfreiheit ward notgedrungen endlich vom Staate gestattet. Wie äußert sich nun aber diese bloß denkende Individualität im Handeln? — So lange der Staat vorhanden ist, wird sie nur als Staatsbürger, d. h. als Individualität, deren Handlungsweise nicht die ihrer Denkungsweise entsprechende ist, handeln können. Der Staatsbürger ist nicht

vermögend, einen Schritt zu tun, der ihm nicht im voraus als Pflicht oder als Verbrechen vorgezeichnet ist: der Charakter seiner Pflicht und seines Verbrechens ist nicht der seiner Individualität eigene; er mag beginnen, was er will, um aus seinem noch so freien Denken zu handeln, er kann nicht aus dem Staate herausschreiten, dem auch sein Verbrechen angehört. Er kann nur durch den Tod aufhören, Staatsbürger zu sein, also da, wo er auch aufhört, Mensch zu sein.

Der Dichter, der nun den Kampf der Individualität gegen den Staat darzustellen hatte, konnte daher nur den Staat darstellen, die freie Individualität aber bloß dem Gedanken nach andeuten. Der Staat war das Wirkliche, fest und farbig Vorhandene, die Individualität dagegen das Gedachte, gestalt- und farblos Unvorhandene. Alle die Züge, Umrisse und Farben, die der Individualität ihre feste, bestimmte und erkennbare künstlerische Gestalt verleihen, hatte der Dichter der politisch gesonderten und staatlich zusammengepreßten Gesellschaft zu entnehmen, nicht aber der Individualität selbst, die in der Berührung mit andern Individualitäten sich selbst zeichnet und färbt. Die somit nur gedachte, nicht dargestellte Individualität konnte daher auch nur an den Gedanken, nicht an das unmittelbar erfassende Gefühl dargestellt werden. Unser Drama war daher ein Appell an den Verstand, nicht an das Gefühl. Es nahm somit die Stelle des Lehrgedichtes ein, welches einen dem Leben entnommenen Stoff nur so weit darstellt, als es der Absicht entspricht, einen Gedanken dem Verstande zur Mitteilung zu bringen. Zur Mitteilung eines Gedankens an den Verstand hat der Dichter aber ebenso umständlich zu verfahren, als er gerade höch einfach und schlicht zu Werke gehen muß, wenn er sich an das unmittelbar empfangende Gefühl wendet. Das Gefühl erfaßt nur das Wirkliche, sinnlich Betätigte und Wahrnehmbare: an das Gefühl teilt sich nur das Vollendete, Abgeschlossene, das, was so eben ganz das ist, was es jetzt sein kann, mit. Nur das mit sich Einige ist ihm verständlich; das mit sich Uneinige, noch nicht wirklich und bestimmt sich Kundgebende, verwirrt das Gefühl und nötigt es zum Denken, also zu einem kombinierenden Akte, der das Gefühl aufhebt.

Der Dichter, der sich an das Gefühl wendet, muß, um sich ihm überzeugend kundzugeben, im Denken bereits so einig mit

sich sein, daß er aller Hilfe des logischen Mechanismus sich begeben und mit vollem Bewußtsein an das untrügliche Empfängnis des unbewußten, rein menschlichen Gefühles mitteilen kann. Er hat bei dieser Mitteilung daher so schlicht und (vor der sinnlichen Wahrnehmung) unbedingt zu verfahren, wie dem Gefühle gegenüber die wirkliche Erscheinung — wie Luft, Wärme, Blume, Tier, Mensch — sich kundgibt. Um das höchste Mitteilbare, und zugleich überzeugend Verständlichste — die rein menschliche Individualität — durch seine Darstellung mitzuteilen, hat aber der moderne dramatische Dichter, wie ich zeigte, gerade entgegengesetzt zu verfahren. Aus der ungeheuren Masse ihrer wirklichen Umgebung, im ersichtlich Maß, Form und Farbe gebenden Staate und der zum Staate erstarrten Geschichte, hat er diese Individualität erst unendlich mühsam herauszukonstruieren, um sie endlich, wie wir sahen, immer nur den Gedanken darzustellen *. Das, was unser Gefühl von vorherein unwillkürlich erfaßt, ist einzig die Form und Farbe des Staates. Von unsern ersten Jugendeindrücken an sehen wir den Menschen nur in der Gestalt und dem Charakter, die ihm der Staat gibt; die durch den Staat ihm anerzogene Individualität gilt unserm unwillkürlichen Gefühle als sein wirkliches Wesen; wir können ihn nicht anders fassen, als nach den unterscheidenden Qualitäten, die in Wahrheit nicht seine eigenen, sondern die durch den Staat ihm verliehenen sind. Das Volk kann heutzutage den Menschen nicht anders fassen, als in der Standesuniform, in der es ihn sinnlich und leibhaftig von Jugend auf vor sich sieht, und dem Volke teilt sich der „Volksschauspieldichter" auch nur verständlich mit, wenn er es nicht einen Augenblick aus dieser staatsbürgerlichen Illusion reißt, die sein unbewußtes Gefühl dermaßen befangen

* Goethe suchte im „Egmont" diese, im Verlaufe des ganzen Stückes aus der historisch-staatlich bedingenden Umgebung mit mühsamer Umständlichkeit losgelöste, in der Kerkereinsamkeit und unmittelbar vor dem Tode sich einigende rein menschliche Individualität dem Gefühle darzustellen, und mußte deshalb zum Wunder und zur Musik greifen. Wie bezeichnend ist es, daß gerade der idealisierende Schiller diesen ungemein bedeutungsvollen Zug von Goethes höchster künstlerischer Wahrhaftigkeit nicht verstehen konnte! Wie irrtümlich war es aber auch von Beethoven, daß er nicht erst zu dieser Wundererscheinung, sondern von vornherein mitten in die politisch-prosaische Exposition — zur Unzeit — Musik setzte!

hält, daß es in die höchste Verwirrung gesetzt werden müßte, wenn man ihm unter dieser sinnlichen Erscheinung den wirklichen Menschen hervorkonstruieren wollte *. Um die rein menschliche Individualität darzustellen, hat der moderne Dichter sich daher nicht an das Gefühl, sondern an den Verstand zu wenden, wie sie für ihn selbst ja auch nur eine gedachte ist. Hierzu muß sein Verfahren ein ungeheuer umständliches sein: er muß alles das, was das moderne Gefühl als das Begreiflichste faßt, so zu sagen vor den Augen dieses Gefühles langsam und höchst vorsichtig seiner Hülle, seiner Form und Farbe entkleiden, um während dieser Entkleidung, nach systematischer Berechnung, das Gefühl nach und nach zum Denken zu bringen, da die von ihm gewollte Individualität endlich nur eine gedachte sein kann. So muß der Dichter aus dem Gefühle sich an den Verstand wenden: das Gefühl ist für ihn das Hinderliche; erst wenn er es mit höchster Behutsamkeit überwunden hat, kommt er zu seinem eigentlichen Vorhaben, der Darlegung eines Gedankens an den Verstand.

Der Verstand ist somit von vornherein die menschliche Fähigkeit, an die der moderne Dichter sich mitteilen will, und zu ihm kann er einzig durch das Organ des kombinierenden, zersetzenden, teilenden und trennenden Verstandes, die von dem Gefühle abstrahierte, die Eindrücke und Empfängnisse des Gefühles nur noch schildernde, vermittelnde und bedingte Wortsprache reden. Wäre unser Staat selbst ein würdiger Gegenstand des Gefühles, so würde der Dichter, um sein Vorhaben zu erreichen, im Drama gewissermaßen von der Musik zur Wortsprache überzugehen haben: in der griechischen Tragödie war es fast ähnlich der Fall, aber aus umgekehrten Gründen. Ihre Grundlage war die Lyrik, aus der sie so zur Wortsprache vorschritt, wie die Gesellschaft aus dem natürlichen, sittlich religiösen Gefühlsverbande

* Es müßte dem Volke gehen wie den beiden Kindern, die vor einem Gemälde standen, das Adam und Eva darstellte, und die nicht unterscheiden konnten, wer der Mann und wer die Frau sei, weil sie unbekleidet waren. Wie bestimmend für alle unsre Anschauung ist es wiederum, daß unser Auge gemeiniglich durch den Anblick einer unverhüllten menschlichen Gestalt in die peinlichste Verlegenheit gesetzt wird, und wir sie sogar gewöhnlich garstig finden: unser eigener Leib wird uns erst durch Nachdenken verständlich!

zum politischen Staate. Die Rückkehr aus dem Verstande zum Gefühle wird insoweit der Gang des Dramas der Zukunft sein, als wir aus der gedachten Individualität zur wirklichen vorschreiten werden. Der moderne Dichter hat aber auch vom Beginn herein eine Umgebung, den Staat, darzustellen, die jedes rein menschlichen Gefühlsmomentes bar, und im höchsten Gefühlsausdruck unmitteilbar ist. Sein ganzes Vorhaben kann er daher nur durch das Mitteilungsorgan des kombinierenden Verstandes, durch die ungefühlvolle moderne Sprache erreichen; und mit Recht dünkt es den heutigen Schauspieldichter ungeeignet, verwirrend und störend, wenn er die Musik für einen Zweck mit verwenden sollte, der irgend verständlich nur als Gedanke an den Verstand, nicht aber an das Gefühl als Affekt auszusprechen ist.

Welche Gestaltung des Dramas würde in dem bezeichneten Sinne nun aber der Untergang des Staates, die gesunde organische Gesellschaft hervorrufen?

Der Untergang des Staates kann vernünftigerweise nichts andres heißen, als das sich verwirklichende religiöse Bewußtsein der Gesellschaft von ihrem rein menschlichen Wesen. Dieses Bewußtsein kann seiner Natur nach kein von außen eingeprägtes Dogma sein, d. h. nicht auf geschichtlicher Tradition beruhen, und nicht durch den Staat anerzogen werden. So lange irgend eine Lebenshandlung als äußere Pflicht von uns gefordert wird, so lange ist der Gegenstand dieser Handlung kein Gegenstand eines religiösen Bewußtseins; denn aus religiösem Bewußtsein handeln wir aus uns selbst, und zwar so, wie wir nicht anders handeln können. Religiöses Bewußtsein heißt aber allgemeinsames Bewußtsein, und allgemeinsam kann ein Bewußtsein nur sein, wenn es das Unbewußte, Unwillkürliche, Reinmenschliche als das einzig Wahre und Notwendige weiß, und aus seinem Wissen rechtfertigt. So lange das Reinmenschliche uns in irgend welcher Trübung vorschwebt, wie es im gegenwärtigen Zustande unsrer Gesellschaft uns gar nicht anders vorschweben kann, so lange werden wir auch in millionenfach verschiedener Ansicht darüber befangen sein müssen, wie der Mensch sein solle: so lange wir, im Irrtume über sein wahres

Wesen, uns Vorstellungen davon bilden, wie dieses Wesen sich kundgeben möchte, werden wir auch nach willkürlichen Formen streben und suchen müssen, in welchen dieses eingebildete Wesen sich kundgeben solle. So lange werden wir aber auch Staaten und Religionen haben, bis wir nur eine Religion und gar keinen Staat mehr haben. Wenn diese Religion aber notwendig eine allgemeinsame sein muß, so kann sie nichts andres sein, als die durch das Bewußtsein gerechtfertigte wirkliche Natur des Menschen, und jeder Mensch muß fähig sein, diese unbewußt zu empfinden und unwillkürlich zu betätigen. Diese gemeinsame menschliche Natur wird am stärksten von dem Individuum, als seine eigene und individuelle Natur, empfunden, wie sie sich in ihm als Lebens- und Liebestrieb kundgibt: die Befriedigung dieses Triebes ist es, was den einzelnen zur Gesellschaft drängt, in welcher er eben dadurch, daß er ihn nur in der Gesellschaft befriedigen kann, ganz von selbst zu dem Bewußtsein gelangt, das als ein religiöses, d. h. gemeinsames, seine Natur rechtfertigt. In der freien Selbstbestimmung der Individualität liegt daher der Grund der gesellschaftlichen Religion der Zukunft, die nicht eher in das Leben getreten sein wird, als bis diese Individualität durch die Gesellschaft ihre förderndste Rechtfertigung erhält. —

Die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Beziehungen lebendiger Individualitäten zueinander, die unendliche Fülle stets neuer und in ihrem Wechsel immer genau der Eigentümlichkeit dieser lebenvollen Beziehungen entsprechender Formen, sind wir gar nicht imstande auch nur andeutungsweise uns vorzustellen, da wir bis jetzt alle menschlichen Beziehungen nur in der Gestalt geschichtlich überlieferter Berechtigungen und nach ihrer Vorausbestimmung durch die staatlich ständische Norm wahrnehmen können. Den unübersehbaren Reichtum lebendiger individueller Beziehungen vermögen wir aber zu ahnen, wenn wir sie als rein menschliche, immer voll und ganz gegenwärtige fassen, d. h. wenn wir alles Außermenschliche oder Ungegenwärtige, was als Eigentum und geschichtliches Recht im Staate zwischen jene Beziehungen sich gestellt, das Band der Liebe zwischen ihnen zerrissen, sie entindividualisiert, ständisch uniformiert, und staatlich stabilisiert hat, aus ihnen weit entfernt denken.

In höchster Einfachheit können wir uns jene Beziehungen aber wiederum vorstellen, wenn wir die unterscheidendsten Hauptmomente des individuellen menschlichen Lebens, welches aus sich auch das gemeinsame Leben bedingen muß, als charakteristische Unterscheidungen der Gesellschaft selbst zusammenfassen, und zwar als Jugend und Alter, Wachstum und Reife, Eifer und Ruhe, Tätigkeit und Beschaulichkeit, Unwillkür und Bewußtsein.

Das Moment der Gewohnheit, welches wir am naivsten im Festhalten sozial-sittlicher Begriffe, in seiner Verhärtung zur staats-politischen Moral aber als vollständig der Entwicklung der Individualität feindselig, und endlich als entsittlichend und das Reinmenschliche verneinend erkannten, ist als ein unwillkürlich menschliches dennoch wohlbegründet. Untersuchen wir aber näher, so fassen wir in ihm nur ein Moment der Vielseitigkeit der menschlichen Natur, die sich im Individuum nach seinem Lebensalter bestimmt. Ein Mensch ist nicht derselbe in der Jugend wie im Alter: in der Jugend sehnen wir uns nach Taten, im Alter nach Ruhe. Die Störung unsrer Ruhe wird uns im Alter ebenso empfindlich, als die Hemmung unsrer Tätigkeit in der Jugend. Das Verlangen des Alters rechtfertigt sich von selbst aus der allmählichen Aufzehrung des Tätigkeitstriebes, deren Gewinn Erfahrung ist. Die Erfahrung ist an sich aber wohl genuß- und lehrreich für den Erfahrenen selbst; für den belehrten Unerfahrenen kann sie aber dann nur von bestimmendem Erfolge sein, wenn entweder dieser von leicht zu bewältigendem, schwachem Tätigkeitstriebe ist, oder die Punkte der Erfahrung ihm als verpflichtende Richtschnur für sein Handeln zwangsweise auferlegt würden: — nur durch diesen Zwang ist aber der natürliche Tätigkeitstrieb des Menschen überhaupt zu schwächen; diese Schwächung, die uns beim oberflächlichen Hinblick als eine absolute, in der menschlichen Natur an sich begründete erscheint, und aus der wir somit unsre zur Tätigkeit wiederum anhaltenden Gesetze zu rechtfertigen suchen, ist daher nur eine bedingte. —

Wie die menschliche Gesellschaft ihre ersten sittlichen Begriffe aus der Familie empfangen hat, trug sich in sie auch die Ehrfurcht vor dem Alter über: diese Ehrfurcht war in der Familie aber eine durch die Liebe hervorgerufene, vermittelte, be-

dingte und motivierte; der Vater liebte vor allem seinen Sohn, riet ihm aus Liebe, ließ ihn aus Liebe aber auch gewähren. In der Gesellschaft verlor sich diese motivierende Liebe aber ganz in dem Grade, als die Ehrfurcht von der Person ab sich auf die Vorstellungen und außermenschliche Dinge bezog, die — an sich unwirklich — zu uns nicht in der lebendigen Wechselwirkung standen, in welcher die Liebe die Ehrfurcht zu erwidern, d. h. die Furcht von ihr zu nehmen, vermag. Der zum Gott gewordene Vater konnte uns nicht mehr lieben; der zum Gesetz gewordene Rat der Eltern konnte uns nicht mehr frei gewähren lassen; die zum Staat gewordene Familie konnte uns nicht mehr nach der Unwillkür der Billigung der Liebe, sondern nach den Satzungen kalter Sittlichkeitsverträge beurteilen. Der Staat dringt uns — nach seiner verständigsten Auffassung — die Erfahrungen der Geschichte als Richtschnur für unser Handeln auf: wahrhaftig handeln wir aber nur, wenn wir aus unwillkürlichem Handeln selbst zur Erfahrung gelangen; eine durch Mitteilung uns gelehrte Erfahrung wird für uns zu einer erfolgreichen erst, wenn wir durch unwillkürliches Handeln sie wiederum selbst machen. Die wahre, vernünftige Liebe des Alters zur Jugend bestätigt sich also dadurch, daß es seine Erfahrungen nicht zu dem Maße für das Handeln der Jugend macht, sondern sie selbst auf Erfahrung anweist, und dadurch seine eigenen Erfahrungen bereichert; denn das Charakteristische und Überzeugende einer Erfahrung ist eben das Individuelle an ihr, das Besondere, Kenntliche, was sie dadurch erhält, daß sie aus dem unwillkürlichen Handeln dieses einen, besonderen Individuums in diesem einen und besonderen Falle gewonnen ward.

Der Untergang des Staates heißt daher so viel, als der Hinwegfall der Schranke, welche durch die egoistische Eitelkeit der Erfahrung als Vorurteil gegen die Unwillkür des individuellen Handelns sich errichtet hat. Diese Schranke nimmt gegenwärtig die Stellung ein, die naturgemäß der Liebe gebührt, und sie ist nach ihrem Wesen die Lieblosigkeit, d. h. das Eingenommensein der Erfahrung von sich, und der endlich gewaltsam durchgesetzte Wille, nichts weiteres mehr zu erfahren, die eigensüchtige Borniertheit der Gewöhnung, die grausame Trägheit der Ruhe. — Durch die Liebe weiß aber der Vater, daß er noch

nicht genug erfahren hat, sondern daß er an den Erfahrungen seines Kindes, die er in der Liebe zu ihm zu seinen eigenen macht, sich unendlich zu bereichern vermag. In der Fähigkeit des Genusses der Taten andrer, deren Gehalt es durch die Liebe für sich zu einem genießenswürdigen und genußgebenden Gegenstand zu machen weiß, besteht die Schönheit der Ruhe des Alters. Diese Ruhe ist da, wo sie durch die Liebe naturgemäß vorhanden ist, keineswegs eine Hemmung des Tätigkeitstriebes der Jugend, sondern seine Förderung. Sie ist das Raumgeben an die Tätigkeit der Jugend in einem Elemente der Liebe, das an der Beschauung dieser Tätigkeit zu einer höchsten künstlerischen Beteiligung an ihr selbst, zum künstlerischen Lebenselemente überhaupt wird.

Das bereits erfahrene Alter ist vermögend, die Taten der Jugend, in welchen diese nach unwillkürlichem Drange und mit Unbewußtsein sich kundgibt, nach ihrem charakteristischen Gehalte zu fassen und in ihrem Zusammenhange zu überblicken: es vermag diese Taten also vollkommener zu rechtfertigen, als die handelnde Jugend selbst, weil es sie sich zu erklären und mit Bewußtsein darzustellen weiß. In der Ruhe des Alters gewinnen wir somit das Moment höchster dichterischer Fähigkeit, und nur der jüngere Mann vermag sich diese schon anzueignen, der jene Ruhe gewinnt, d. h. jene Gerechtigkeit gegen die Erscheinungen des Lebens. —

Die Liebesermahnung des Erfahrenen an den Unerfahrenen, des Ruhigen an den Leidenschaftlichen, des Beschauenden an den Handelnden, gibt sich am überzeugendsten und erfolgreichsten durch getreue Vorführung des eigenen Wesens des unwillkürlich Tätigen an diesen mit. Der in unbewußtem Lebenseifer Befangene wird nicht durch allgemeine sittliche Ermahnung zur urteilfähigen Erkenntnis seines Wesens gebracht, sondern vollständig kann dies nur gelingen, wenn er in einem vorgeführten treuen Bilde sich selbst zu erblicken vermag; denn die richtige Erkenntnis ist Wiedererkennung, wie das richtige Bewußtsein Wissen von unserm Unbewußtsein. Der Ermahnende ist der Verstand, das bewußte Anschauungsvermögen des Erfahrenen: das zu Ermahnende ist das Gefühl, der unbewußte Tätigkeitstrieb des Erfahrenden. Der Verstand kann nichts andres wissen, als die Rechtfertigung des Gefühles, denn er selbst ist nur

die Ruhe, welche der zeugenden Erregung des Gefühles folgt: er selbst rechtfertigt sich nur, wenn er aus dem unwillkürlichen Gefühle sich bedingt weiß, und der aus dem Gefühle gerechtfertigte, nicht mehr im Gefühle dieses einzelnen befangene, sondern gegen das Gefühl überhaupt gerechte Verstand ist die Vernunft. Der Verstand ist als Vernunft insofern dem Gefühle überlegen, als er die Tätigkeit des individuellen Gefühles in der Berührung mit seinem, ebenfalls aus individuellem Gefühle tätigen Gegenstande und Gegensatze allgerecht zu beurteilen vermag: er ist die höchste soziale, durch die Gesellschaft einzig selbst bedingte Kraft, welche die Spezialität des Gefühles nach seiner Gattung zu erkennen, in ihr wiederzufinden und aus ihr sie wiederum zu rechtfertigen weiß. Er ist somit auch fähig, zur Äußerung durch das Gefühl sich anzulassen, wenn es ihm darum zu tun ist, dem nur Gefühlvollen sich mitzuteilen, — und die Liebe leiht ihm dazu die Organe. Er weiß durch das Gefühl der Liebe, welche ihn zur Mitteilung drängt, daß dem leidenschaftlichen, im unwillkürlichen Handeln Begriffenen nur das verständlich ist, was sich an sein Gefühl wendet: wollte er sich an seinen Verstand wenden, so setzte er das bei ihm voraus, was er durch seine Mitteilung sich eben selbst erst gewinnen soll, und müßte unverständlich bleiben. Das Gefühl faßt aber nur das ihm Gleiche, wie der nackte Verstand — als solcher — sich auch nur dem Verstande mitteilen kann. Das Gefühl bleibt bei der Reflexion des Verstandes kalt: nur die Wirklichkeit der ihm verwandten Erscheinung kann es zur Teilnahme fesseln. Diese Erscheinung muß das sympathetisch wirkende Bild des eigenen Wesens des unwillkürlich Handelnden sein, und sympathetische Wirkung bringt es nur hervor, wenn es sich in einer Handlung ihm darstellt, die sich aus demselben Gefühle rechtfertigt, welches er aus dieser Handlung und Rechtfertigung als sein eigenes mitfühlt. Aus diesem Mitgefühle gelangt er ebenso unwillkürlich zum Verständnisse seines eigenen individuellen Wesens, wie er an den Gegenständen und Gegensätzen seines Fühlens und Handelns, an denen im Bilde sein eigenes Fühlen und Handeln sich entwickelte, auch das Wesen dieser Gegensätze erkennen lernte, und zwar dadurch, daß er, durch lebhafte Sympathie für sein eigenes Bild aus sich herausversetzt, zur unwillkürlichen Teilnahme an dem Fühlen und Handeln auch seiner Gegensätze hin-

gerissen, zur Anerkennung und Gerechtigkeit gegen diese, die nicht mehr seiner Befangenheit im wirklichen Handeln gegenüberstehen, bestimmt wird.

Nur im vollendetsten Kunstwerke, im Drama, vermag sich daher die Anschauung des Erfahrenen vollkommen erfolgreich mitzuteilen, und zwar gerade deswegen, weil in ihm durch Verwendung aller künstlerischen Ausdruckfähigkeiten des Menschen die Absicht des Dichters am vollständigsten aus dem Verstande an das Gefühl, nämlich künstlerisch an die unmittelbarsten Empfängnisorgane des Gefühles, die Sinne, mitgeteilt wird. Das Drama unterscheidet sich als vollendetstes Kunstwerk von allen übrigen Dichtungsarten eben dadurch, daß die Absicht in ihm durch ihre vollständigste Verwirklichung zur vollsten Unmerklichkeit aufgehoben wird: wo im Drama die Absicht, d. h. der Wille des Verstandes, noch merklich bleibt, da ist auch der Eindruck ein erkältender; denn wo wir den Dichter noch wollen sehen, fühlen wir, daß er noch nicht kann. Das Können des Dichters ist aber das vollkommene Aufgehen der Absicht in das Kunstwerk, die Gefühlswerdung des Verstandes. Nur dadurch erreicht er seine Absicht, daß er die Erscheinungen des Lebens nach ihrer vollsten Unwillkür vor unsern Augen versinnlicht, also das Leben selbst aus seiner Notwendigkeit rechtfertigt: denn nur diese Notwendigkeit vermag das Gefühl zu verstehen, an das er sich mitteilt.

Vor dem dargestellten dramatischen Kunstwerke darf nichts mehr dem kombinierenden Verstande aufzusuchen übrig bleiben: jede Erscheinung muß in ihm zu dem Abschlusse kommen, der unser Gefühl über sie beruhigt: denn in der Beruhigung dieses Gefühles, nach seiner höchsten Erregtheit im Mitgefühl, liegt die Ruhe selbst, die uns unwillkürlich das Verständnis des Lebens zuführt. Im Drama müssen wir Wissende werden durch das Gefühl. Der Verstand sagt uns: so ist es erst, wenn uns das Gefühl gesagt hat: so muß es sein. Dies Gefühl wird sich aber nur durch sich selbst verständlich: es versteht keine andere Sprache, als seine eigene. Erscheinungen, die uns nur durch den unendlich vermittelnden Verstand erklärt werden können, bleiben dem Gefühle unbegreiflich und störend. Eine

Handlung kann daher nur dann im Drama erklärt werden, wenn sie dem Gefühle vollkommen gerechtfertigt wird, und die Aufgabe des dramatischen Dichters ist es somit, nicht Handlungen zu erfinden, sondern eine Handlung aus der Notwendigkeit des Gefühles der Art zu verständlichen, daß wir der Hilfe des Verstandes zu ihrer Rechtfertigung gänzlich entbehren dürfen. Sein Hauptaugenmerk hat der Dichter daher auf die Wahl der Handlung zu richten, die er so wählen muß, daß sie, sowohl ihrem Charakter wie ihrem Umfange nach, ihre vollständige Rechtfertigung aus dem Gefühle ihm ermöglicht; denn in dieser Rechtfertigung beruht einzig die Erreichung seiner Absicht.

Eine Handlung, die nur aus historischen, ihrem Grunde nach ungegenwärtigen Beziehungen erklärt, vom Standpunkte des Staates aus gerechtfertigt, oder durch Berücksichtigung religiöser, von außen eingeprägter, nicht gemeinsam innerlicher Dogmen begriffen werden kann, ist — wie wir sahen — nur dem Verstande, nicht dem Gefühle darzustellen: am genügendsten konnte dies durch Erzählung und Schilderung, durch Appell an die Einbildungskraft des Verstandes, nicht durch unmittelbare Vorführung an das Gefühl und seine bestimmt erfassenden Organe, die Sinne, gelingen, weil eine solche Handlung für diese Sinne recht eigentlich unüberschaubar war, und eine Masse von Beziehungen in ihr außerhalb aller Möglichkeit, sie zur sinnlichen Anschauung zu bringen, liegen und nur dem kombinierenden Denkorgane zum Verständnis überlassen bleiben mußten. In einem historisch-politischen Drama kam es daher dem Dichter darauf an, seine Absicht — als solche — schließlich ganz nackt zu geben: das ganze Drama blieb unverständlich und eindruckslos, wenn nicht endlich diese Absicht, in Form einer menschlichen Moral, aus einem ungeheuren Wuste, zur bloßen Schilderung verwendeter, pragmatischer Motive, recht ersichtlich zum Vorschein kam. Man frug sich im Verlaufe eines solchen Stückes unwillkürlich: „Was will der Dichter damit sagen?“

Die Handlung nun, die vor dem Gefühle und durch das Gefühl gerechtfertigt werden soll, befaßt sich mit keiner Moral, sondern alle Moral beruht eben nur in der Rechtfertigung dieser Handlung aus dem unwillkürlichen menschlichen Gefühle. Sie ist sich selbst Zweck, insofern sie eben nur aus dem Gefühle, dem

sie entwächst, gerechtfertigt werden soll. Diese Handlung kann daher nur eine solche sein, die aus den wahrsten, d. h. dem Gefühle begreiflichsten, den menschlichen Empfindungen naheliegendsten, somit einfachsten Beziehungen hervorgeht, — aus Beziehungen, wie sie nur einer, dem Wesen nach mit sich einigen, von unwesenhaften Vorstellungen und ungegenwärtigen Berechtigungsgründen unbeeinflußten, nur sich selbst und keiner Vergangenheit angehörigen menschlichen Gesellschaft entspringen können.

Keine Handlung des Lebens steht aber vereinzelt da: sie hat einen Zusammenhang mit den Handlungen andrer Menschen, durch die sie, gleichwie aus dem individuellen Gefühle des Handelnden selbst, bedingt wird. Den schwächsten Zusammenhang haben nur kleine, unbedeutende Handlungen, die weniger der Stärke eines notwendigen Gefühles, als der Willkür der Laune zur Erklärung bedürfen. Je größer und entscheidender jedoch eine Handlung ist, je mehr sie nur aus der Stärke eines notwendigen Gefühles erklärt werden kann, in einem desto bestimmteren und weiteren Zusammenhange steht sie auch mit den Handlungen andrer. Eine große, das Wesen des Menschen nach einer Richtung hin am ersichtlichsten und erschöpfendsten darstellende Handlung geht nur aus der Reibung mannigfaltigster und starker Gegensätze hervor. Um diese Gegensätze selbst gerecht beurteilen, und die in ihnen sich kundgebenden Handlungen aus den individuellen Gefühlen der Handelnden begreifen zu können, muß eine große Handlung aber in einem weiten Kreise von Beziehungen dargestellt werden, denn erst in diesem Kreise ist sie zu verstehen. Die erste und eigentümlichste Aufgabe des Dichters besteht demnach darin, daß er einen solchen Kreis von vorherein in das Auge faßt, seinen Umfang vollkommen ermißt, jede Einzelheit der in ihm liegenden Beziehungen genau nach ihrem Maße und ihrem Verhältnisse zur Haupthandlung erforscht, und nun das Maß seines Verständnisses von ihnen zu dem Maße ihrer Verständlichkeit als künstlerische Erscheinung macht, indem er ihren weiten Kreis nach seinem Mittelpunkte hin zusammendrängt und ihn so zur verständnisgebenden Peripherie des Helden verdichtet. Diese Verdichtung ist das eigentliche Werk des dichtenden Verstandes, und dieser Verstand ist der Mittel- und Höhepunkt des ganzen Menschen, der von ihm aus sich in den empfangenden und mitteilenden scheidet.

Wie die Erscheinung zunächst von dem nach außen gewendeten unwillkürlichen Gefühle erfaßt, und der Einbildungskraft als erster Tätigkeit des Gehirnes zugeführt wird, so hat der Verstand, der nichts andres, als die nach dem wirklichen Maße der Erscheinung geordnete Einbildungskraft ist, für die Mitteilung des von ihm Erkannten durch die Einbildungskraft wiederum an das unwillkürliche Gefühl vorzuschreiten. Im Verstande spiegeln sich die Erscheinungen als das, was sie wirklich sind; diese abgespiegelte Wirklichkeit ist aber eben nur eine gedachte: um diese gedachte Wirklichkeit mitzuteilen, muß er sie dem Gefühle in einem ähnlichen Bilde darstellen, als wie das Gefühl sie ihm ursprünglich zugeführt hat, und dies Bild ist das Werk der Phantasie. Nur durch die Phantasie vermag der Verstand mit dem Gefühle zu verkehren. Der Verstand kann die volle Wirklichkeit der Erscheinung nur erfassen, wenn er das Bild, in welchem sie von der Phantasie ihm vorgeführt wird, zerbricht und sie in ihre einzelnsten Teile zerlegt; so wie er diese Teile sich wieder im Zusammenhange vorführen will, hat er sogleich wieder sich ein Bild von ihr zu entwerfen, das der Wirklichkeit der Erscheinung nicht mehr mit realer Genauigkeit, sondern nur in dem Maße entspricht, in welchem der Mensch sie zu erkennen vermag. So setzt auch die einfachste Handlung den Verstand, der sie unter dem anatomischen Mikroskope betrachten will, durch die ungeheure Vielgliedrigkeit ihres Zusammenhanges in Staunen und Verwirrung; und will er sie begreifen, so kann er nur durch Entfernung des Mikroskopes und durch Vorführung des Bildes von ihr, das sein menschliches Auge einzig zu erfassen vermag, zu einem Verständnisse gelangen, das schließlich nur durch das — vom Verstande gerechtfertigte — unwillkürliche Gefühl ermöglicht wird. Dieses Bild der Erscheinungen, in welchem das Gefühl einzig diese zu begreifen vermag, und welches der Verstand, um sich dem Gefühle verständlich zu machen, demjenigen nachbilden muß, welches ihm ursprünglich durch die Phantasie vom Gefühle zugeführt war, ist für die Absicht des Dichters, der auch die Erscheinungen des Lebens aus ihrer unübersehbaren Vielgliedrigkeit zu dichter, leicht überschaubarer Gestaltung zusammendrängen muß, nichts andres, als das Wunder.

V.

Das Wunder im Dichterwerke unterscheidet sich von dem Wunder im religiösen Dogma, dadurch, daß es nicht, wie dieses, die Natur der Dinge *aufhebt*, sondern vielmehr sie dem Gefühle *begreiflich* macht.

Das jüdisch-christliche Wunder zerriß den Zusammenhang der natürlichen Erscheinungen, um den göttlichen Willen als *über* der Natur stehend erscheinen zu lassen. In ihm wurde keineswegs ein weiter Zusammenhang, zu dem Zwecke eines Verständnisses desselben durch das unwillkürliche Gefühl, verdichtet, sondern es wurde ganz um seiner selbst willen verwendet; man forderte es als Beweis einer übermenschlichen Macht von demjenigen, der sich für göttlich ausgab, und an den man nicht eher glauben wollte, als bis er vor den leibhaften Augen der Menschen sich als Herr der Natur, d. h. als beliebiger Verdreher der natürlichen Ordnung der Dinge auswies. Dies Wunder ward demnach von dem verlangt, den man nicht an sich und aus seinen natürlichen Handlungen für wahrhaftig hielt, sondern dem man erst zu glauben sich vornahm, wenn er etwas Unglaubliches, *Unverständliches* ausführte. Die *grundsätzliche Verneinung des Verstandes* war also etwas, vom Wunderfordernden wie Wunderwirkenden gebieterisch Vorausgesetztes, wogegen der *absolute Glaube* das vom Wundertäter Geforderte und vom Wunderempfangenden Gewährte war.

Dem dichtenden Verstande liegt nun, für den Eindruck seiner Mitteilung, gar nichts *am Glauben*, sondern nur am *Gefühlsverständnis*. Er will einen großen Zusammenhang natürlicher Erscheinungen in einem schnell verständlichen Bilde darstellen, und dieses Bild muß daher ein den Erscheinungen in der Weise entsprechendes sein, daß das unwillkürliche Gefühl es ohne Widerstreben aufnimmt, nicht aber zur Deutung erst aufgefordert wird; wogegen das Charakteristische des dogmatischen Wunders eben darin besteht, daß es den unwillkürlich nach seiner Erklärung suchenden Verstand, durch die dargetane Unmöglichkeit es zu erklären, gebieterisch unterjocht, und in dieser Unterjochung eben seine Wirkung sucht. Das dogmatische Wunder ist daher ebenso ungeeignet für die Kunst, als das gedichtete Wun-

der das höchste und notwendigste Erzeugnis des künstlerischen Anschauungs- und Darstellungsvermögens ist.

Stellen wir uns das Verfahren des Dichters in der Bildung seines Wunders deutlicher vor, so sehen wir zunächst, daß er, um einen großen Zusammenhang gegenseitig sich bedingender Handlungen zu verständlichem Überblicke darstellen zu können, diese Handlungen in sich selbst zu einem Maße zusammendrängen muß, in welchem sie bei leichtester Übersichtlichkeit dennoch nichts von der Fülle ihres Inhaltes verlieren. Ein bloßes Kürzen oder Ausscheiden geringerer Handlungsmomente würde an sich die beibehaltenen Momente nur entstellen, da diese stärkeren Momente der Handlung für das Gefühl einzig als Steigerung aus ihren geringeren Momenten gerechtfertigt werden können. Die um des dichterisch übersichtlichen Raumes wegen ausgeschiedenen Momente müssen daher in die beibehaltenen Hauptmomente selbst mit übergetragen werden, d. h. sie müssen in ihnen auf irgend welche, für das Gefühl kenntliche Weise mitenthalten sein. Das Gefühl kann sie aber nur deshalb nicht vermissen, weil es zum Verständnis der Haupthandlung des Mitempfindens der Beweggründe bedarf, aus denen sie hervorging, und die in jenen geringeren Handlungsmomenten sich kundtaten. Die Spitze einer Handlung ist an sich ein flüchtig vorübergehender Moment der als reine Tatsache vollkommen bedeutungslos ist, sobald er nicht aus Gesinnungen motiviert erscheint, die an sich unser Mitgefühl in Anspruch nehmen: die Häufung solcher Momente muß den Dichter aller Fähigkeiten berauben, sie an unser Gefühl zu rechtfertigen, denn diese Rechtfertigung, die Darlegung der Motive, ist es eben, was den Raum des Kunstwerkes einzunehmen hat, der vollkommen vergeudet wäre, wenn er von einer Masse unzurechtfertigender Handlungsmomente erfüllt würde.

Im Interesse der Verständlichkeit hat der Dichter daher die Momente der Handlung so zu beschränken, daß er den nötigen Raum für die volle Motivierung der beibehaltenen gewinne: alle die Motive, die in den ausgeschiedenen Momenten versteckt lagen, muß er den Motiven zur Haupthandlung in einer Weise einfügen, daß sie nicht als vereinzelt erscheinen, weil sie vereinzelt auch ihre besonderen Handlungsmomente — eben die ausgeschiedenen — bedingen würden; sie müssen dagegen in dem Hauptmotive so enthalten sein, daß sie dieses nicht zersplittern, sondern

als ein Ganzes verstärken. Die Verstärkung des Motives bedingt aber notwendig auch wieder die Verstärkung des Handlungsmomentes selbst, der an sich nur die entsprechende Äußerung des Motives ist. Ein starkes Motiv kann sich nicht in einem schwachen Handlungsmomente äußern; Handlung und Motiv müßten dadurch unverständlich werden. — Um also das durch Aufnahme aller, im gewöhnlichen Leben nur in vielen Handlungsmomenten sich äußernder Motive, verstärkte Hauptmotiv verständlich kundzugeben, muß auch die aus ihm bedingte Handlung eine verstärkte, mächtige, und in ihrer Einheit umfangreichere sein, als wie sie das gewöhnliche Leben hervorbringt, in welchem ganz dieselbe Handlung sich nur im Zusammenhange mit vielen Nebenhandlungen in einem ausgebreiteten Raume und in einer größeren Zeitausdehnung zutrug. Der Dichter, der sowohl diese Handlungen, wie diese Raum- und Zeitausdehnung, zugunsten eines übersichtlichen Verständnisses zusammendrängte, hatte dies alles nicht etwa nur zu beschneiden, sondern seinen ganzen wesentlichen Inhalt zu verdichten; die verdichtete Gestalt des wirklichen Lebens ist von diesem aber nur zu begreifen, wenn sie ihm — sich gegenübergehalten — vergrößert, verstärkt, ungewöhnlich erscheint. In seiner vielhandlichen Zerstreutheit über Raum und Zeit vermag eben der Mensch seine eigene Lebenstätigkeit nicht zu verstehen; das für das Verständnis zusammengedrängte Bild dieser Tätigkeit gelangt ihm aber in der vom Dichter geschaffenen Gestalt zur Anschauung, in welchem diese Tätigkeit zu einem verstärktesten Momente verdichtet ist, das an sich allerdings ungewöhnlich und wunderhaft erscheint, seine Ungewöhnlichkeit und Wunderhaftigkeit aber in sich verschließt, und vom Beschauer keineswegs als Wunder aufgefaßt, sondern als verständlichste Darstellung der Wirklichkeit begriffen wird.

Vermöge dieses Wunders ist der Dichter aber fähig, die unermeßlichsten Zusammenhänge in allverständlichster Einheit darzustellen. Je größer, je umfassender der Zusammenhang ist, den er begreiflich machen will, desto stärker hat er nur die Eigenschaften seiner Gestalten zu steigern; er wird Raum und Zeit, um sie der Bewegung dieser Gestalten entsprechend erscheinen zu lassen, aus umfangreichster Ausdehnung ebenfalls zu wunderbarer Gestaltung verdichten, — die Eigenschaften unendlich zerstreuter Momente des Raumes und der Zeit ebenso zu dem In-

halte einer gesteigerten Eigenschaft machen, wie er die zerstreuten Motive zu einem Hauptmotive sammelte, und die Äußerung dieser Eigenschaft ebenso steigern, wie er die Handlung aus jenem Motive verstärkte. Selbst die ungewöhnlichsten Gestaltungen, die bei diesem Verfahren der Dichter vorzuführen hat, werden in Wahrheit nie unnatürliche sein, weil in ihnen nicht das Wesen der Natur entstellt, sondern nur ihre Äußerungen zu einem übersichtlichen, dem künstlerischen Menschen einzig verständlichen Bilde zusammengefaßt sind. Die dichterische Kühnheit, welche die Äußerungen der Natur zu solchem Bilde zusammenfaßt, kann gerade erst uns mit Erfolge zu eigen sein, weil wir eben durch die Erfahrung über das Wesen der Natur aufgeklärt sind.

So lange die Erscheinungen der Natur den Menschen nur erst ein Objekt der Phantasie waren, mußte die menschliche Einbildungskraft ihnen auch unterworfen sein: ihr Scheinwesen beherrschte und bestimmte sie auch für die Anschauung der menschlichen Erscheinungswelt in der Weise, daß sie das Unerklärliche — nämlich: das Unerklärte — in ihr aus der willkürlichen Bestimmung einer außernatürlichen und außermenschlichen Macht herleiteten, die endlich im Mirakel Natur und Mensch zugleich aufhob. Als Reaktion gegen den Mirakelglauben machte sich dann selbst an den Dichter die rationell prosaische Forderung geltend, dem Wunder auch für die Dichtung entsagen zu sollen, und zwar geschah dies in den Zeiten, wo die bis dahin nur mit dem Auge der Phantasie betrachteten natürlichen Erscheinungen zum Gegenstande wissenschaftlicher Verstandesoperationen gemacht wurden. So lange war aber auch der wissenschaftliche Verstand über das Wesen dieser Erscheinungen nicht mit sich im Reinen, als er nur in der anatomischen Aufdeckung all' ihrer innerlichen Einzelheiten sie als begreiflich sich darstellen zu können glaubte: erst von da an sind wir über sie im Gewissen, wo wir die Natur als einen lebendigen Organismus, nicht als einen aus Absicht konstruierten Mechanismus, erkannt haben; wo wir darüber klar wurden, daß sie nicht geschaffen, sondern selbst das immer Werdende ist; daß sie das Zeugende und Gebärende als Männliches und Weibliches zugleich in sich schließt; daß Raum und Zeit, von denen wir sie umschlossen hielten, nur Abstraktionen von ihrer Wirklichkeit sind; daß wir ferner an diesem Wissen im allgemeinen uns genügen lassen können, weil wir zu seiner Be-

stätigung nicht mehr nötig haben, uns der weitesten Fernen durch mathematischen Kalkül zu versichern, da wir in allernächster Nähe und an der geringsten Erscheinung der Natur die Beweise für dasselbe finden können, was uns aus weitester Ferne nur zur Bestätigung unseres Wissens von der Natur zugeführt zu werden vermag. Seitdem wissen wir aber auch, daß wir zum Genusse der Natur da sind, weil wir sie genießen können, d. h. zu ihrem Genusse fähig sind. Der vernünftigste Genuß der Natur ist aber der, der unsre universelle Genußfähigkeit befriedigt: in der Universität der menschlichen Empfängnisorgane und in ihrer höchsten Steigerungsfähigkeit für den Genuß liegt einzig das Maß, nach welchem der Mensch zu genießen hat, und der Künstler, der sich dieser höchsten Genußfähigkeit mitteilt, hat daher aus diesem Maße einzig auch das Maß der Erscheinungen zu nehmen, die er nach ihrem Zusammenhange ihm mitteilen will, und dieses braucht sich nur insofern nach den Äußerungen der Natur in ihren Erscheinungen zu richten, als sie ihrem inhaltlichen Wesen zu entsprechen haben, welches der Dichter durch Steigerung und Verstärkung nicht entstellt, sondern — eben in seiner Äußerung — nur zu dem Maße zusammendrängt, welches dem Maße des erregtesten menschlichen Verlangens nach dem Verständnisse eines größten Zusammenhanges entspricht. Gerade das vollste Verständnis der Natur ermöglicht es erst dem Dichter, ihre Erscheinungen in wunderhafter Gestaltung uns vorzuführen, denn nur in dieser Gestaltung werden sie als Bedingungen gesteigerter menschlicher Handlungen uns verständlich.

Die Natur in ihrer realen Wirklichkeit sieht nur der Verstand, der sie in ihre einzelsten Teile zersetzt; will er diese Teile in ihrem lebenvollen organischen Zusammenhange sich darstellen, so wird die Ruhe der Betrachtung des Verstandes unwillkürlich durch eine höher und höher erregte Stimmung verdrängt, die endlich nur noch Gefühlsstimmung bleibt. In dieser Beziehung bezieht der Mensch die Natur unbewußt wiederum auf sich, denn sein individuell menschliches Gefühl gab ihm eben die Stimmung, in welcher er die Natur nach einem bestimmten Eindrucke empfand. In höchster Gefühlserregtheit ersieht der Mensch in der Natur ein teilnehmendes Wesen, wie sie denn in Wahrheit in dem Charakter ihrer Er-

scheinung auch den Charakter der menschlichen Stimmung ganz unausweichlich bestimmt. Nur bei voller egoistischer Kälte des Verstandes vermag er sich ihrer unmittelbaren Einwirkung zu entziehen, — wiewohl er sich auch dann sagen muß, daß ihr mittelbarer Einfluß ihn doch immer bestimmt. — In großer Erregtheit gibt es für den Menschen aber auch keinen Zufall mehr in der Begegnung mit natürlichen Erscheinungen: die Äußerungen der Natur, die aus einem wohlbegründeten organischen Zusammenhange von Erscheinungen unser gewöhnliches Leben mit scheinbarer Willkür berühren, gelten uns bei gleichgültiger oder egoistisch befangener Stimmung, in der wir entweder nicht Lust oder nicht Zeit haben, über ihre Begründung in einem natürlichen Zusammenhange nachzudenken, als Zufall, den wir je nach der Absicht unsers menschlichen Vorhabens als günstig zu verwenden oder als ungünstig abzuwenden uns bemühen. Der Tieferregte, wenn er plötzlich aus seiner inneren Stimmung zu der umgebenden Natur sich wendet, findet, je nach ihrer Kundgebung, entweder eine steigernde Nahrung oder eine umwandelnde Anregung für seine Stimmung in ihr. Von wem er sich auf diese Weise beherrscht oder unterstützt fühlt, dem teilt er ganz in dem Maße eine große Macht zu, als er sich selbst in großer Stimmung befindet. Seinen eigenen empfundenen Zusammenhang mit der Natur fühlt er unwillkürlich auch in einem großen Zusammenhange der gegenwärtigen Naturerscheinungen mit sich, mit seiner Stimmung, ausgedrückt; seine durch sie genährte oder umgewandelte Stimmung erkennt er in der Natur wieder, die er somit in ihren mächtigsten Äußerungen so auf sich bezieht, wie er sich durch sie bestimmt fühlt. In dieser von ihm empfundenen großen Wechselwirkung drängen sich vor seinem Gefühle der Erscheinungen der Natur zu einer bestimmten Gestalt zusammen, der er eine individuelle, ihrem Eindrucke auf ihn und seiner eigenen Stimmung entsprechende Empfindung, und endlich auch — ihm verständliche — Organe, diese Empfindung auszusprechen, beilegt. Er spricht dann mit der Natur, und sie antwortet ihm. — Versteht er in diesem Gespräche die Natur nicht besser, als der Betrachter derselben durch das Mikroskop? Was versteht dieser von der Natur, als das, was er nicht zu verstehen braucht? Jener vernimmt aber das von ihr, was ihm in der höchsten Erregtheit seines Wesens notwendig ist und

worin er die Natur nach einem unendlich großen Umfange versteht, und zwar gerade so versteht, wie der umfassendste Verstand sie sich nicht vergegenwärtigen kann. Hier liebt der Mensch die Natur; er adelt sie und erhebt sie zur sympathetischen Teilnehmerin an der höchsten Stimmung des Menschen, dessen physisches Dasein sie unbewußt aus sich bedang.*

Wollen wir nun das Werk des Dichters nach dessen höchstem denkbarem Vermögen genau bezeichnen, so müssen wir es den aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen, und im Drama zur verständlichsten

Darstellung gebrachten Mythos

nennen. —

Wir haben uns nur noch zu fragen, durch welche Ausdrucksmittel dieser Mythos am verständlichsten im Drama darzustellen ist, und müssen hierzu auf das Moment des ganzen Kunstwerkes zurückgehen, das es seinem Wesen nach bedingt, und dies ist die notwendige Rechtfertigung der Handlung aus ihren Motiven, für die sich der dichtende Verstand an das unwillkürliche Gefühl wendet, um in dessen unerzwungener Mitempfindung das Verständnis für sie zu begründen. Wir sahen, daß die, für das praktische Verständnis notwendige Verdichtung der mannigfaltigen, und in der realen Wirklichkeit unermeßlich weit verzweigten Handlungsmomente aus dem Verlangen des Dichters bedingt war, einen großen Zusammenhang von Erscheinungen des menschlichen Lebens darzustellen, aus welchem einzig die Notwendigkeit dieser Erscheinungen begriffen werden kann. Diese Verdichtung konnte er, um seinem Hauptzwecke zu entsprechen, nur dadurch ermöglichen, daß er in die Motive der für die wirkliche Darstellung bestimmten Momente

---

* Was sind tausend der schönsten arabischen Hengste ihren Käufern, die sie auf englischen Pferdemärkten nach ihrem Wuchse und ihrer nützlichen Eigenschaft prüfen, gegen das, was sein Roß Xanthos dem Achilleus war, als es ihn vor dem Tode warnte? Wahrlich, ich tausche dieses weissagende Roß des göttlichen Renners nicht gegen Alexanders hochgebildeten Bukephalos, der bekanntlich dem Pferdeporträt des Apelles die Schmeichelei erwies, es anzuwiehern!

der Handlung alle die Motive, die den ausgeschiedenen Handlungsmomenten zugrunde lagen, mit aufnahm, und diese Aufnahme dadurch vor dem Gefühle rechtfertigte, daß er sie als eine Verstärkung der Hauptmotive erscheinen ließ, die aus sich heraus wieder eine Verstärkung der ihnen entsprechenden Handlungsmomente bedangen. Wir sahen endlich, daß diese Verstärkung des Handlungsmomentes nur durch Erhöhung desselben über das gewöhnliche menschliche Maß, durch Dichtung des — der menschlichen Natur wohl vollkommen entsprechenden, ihre Fähigkeiten aber in erregtester, dem gewöhnlichen Leben unerreichbarer Potenz steigernden — Wunders erreicht werden konnte, — des Wunders, welches nicht außerhalb des Lebens stehen, sondern gerade aus ihm nur so hervorragen soll, daß es sich über dem gewöhnlichen Leben hin kenntlich macht, — und haben jetzt uns nur noch genau darüber zu verständigen, worin die Verstärkung der Motive bestehen soll, die jene Verstärkung der Handlungsmomente aus sich zu bedingen haben.

Was heißt in dem dargelegten Sinne „Verstärkung der Motive"?

Unmöglich kann hierunter — wie wir bereits sahen — eine Häufung der Motive gemeint sein, weil diese, ohne mögliche Äußerung als Handlung, dem Gefühle unverständlich und selbst dem Verstande — wenn erklärlich — doch ohne Rechtfertigung bleiben müßten. Viele Motive bei gedrängter Handlung können nur klein, launenhaft und unwürdig erscheinen, und unmöglich anders, als in der Karikatur zu einer großen Handlung verwendet werden. Die Verstärkung eines Motives kann daher nicht in einer bloßen Hinzufügung kleinerer Motive zu ihm bestehen, sondern in dem vollkommenen Aufgehen vieler Motive in dieses eine. Das verschiedenen Menschen zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Umständen eigene, und je nach diesen Verschiedenheiten sich besonders gestaltende Interesse soll — sobald diese Menschen, Zeiten und Umstände im Grunde von typischer Ähnlichkeit sind, und an sich eine Wesenheit der menschlichen Natur dem beschauenden Bewußtsein deutlich machen, — zu dem Interesse eines Menschen, in einer bestimmten Zeit, und unter bestimmten Umständen gemacht werden. Alles äußerlich Verschiedene soll in dem Interesse dieses Menschen zu einem Bestimmten erhoben werden, in welchem sich das Interesse aber

nach seinem größten und erschöpfendsten Umfange kundgeben muß. Dies heißt aber nichts andres, als diesem Interesse alles Partikularistische, Zufällige entnehmen, und es in seiner vollen Wahrheit als notwendigen, rein menschlichen Gefühlsausdruck geben. Eines solchen Gefühlsausdruckes ist der Mensch unfähig, der über sein notwendiges Interesse mit sich noch nicht einig ist; dessen Empfindung noch nicht den Gegenstand gefunden hat, der sie zu einer bestimmten, notwendigen Äußerung drängt, sondern vor machtlosen, zufälligen, unsympathetischen äußeren Erscheinungen sich noch in sich selbst zersplittert. Tritt diese machtvolle Erscheinung aus der Außenwelt aber an ihn hinan, die ihn entweder so feindlich fremd berührt, daß er seine volle Individualität zu ihrem Abstoße von sich zusammenballt, oder mit solcher Unwiderstehlichkeit anzieht, daß er sich mit seiner ganzen Individualität in sie aufzugehen sehnt, — so wird auch sein Interesse bei vollster Bestimmtheit ein so umfangreiches, daß es alle seine sonstigen zersplitterten, unkräftigen Interessen in sich aufnimmt und vollständig verzehrt.

Das Moment dieser Verzehrung ist der Akt, den der Dichter vorzubereiten hat, um ein Motiv der Art zu verstärken, daß aus ihm ein starker Handlungsmoment hervorgehen kann; und diese Vorbereitung ist das letzte Werk seiner gesteigerten Tätigkeit. Bis hierher reicht sein Organ, das des dichtenden Verstandes, die Wortsprache, aus; denn bis hierher hatte er Interessen darzulegen, an deren Deutung und Gestaltung ein notwendiges Gefühl noch keinen Anteil nahm, die aus gegebenen Umständen von außen her verschiedenartig beeinflußt wurden, ohne daß hieraus nach innen in einer Weise bestimmend eingewirkt ward, durch welche das innere Gefühl zu einer notwendigen, wiederum nach außen bestimmenden, wahllosen Tätigkeit gedrängt worden wäre. Hier ordnete noch der kombinierende, in Einzelheiten zerlegende, oder diese und jene Einzelheit auf diese oder jene Weise ineinander fügende, Verstand; hier hatte er nicht unmittelbar darzustellen, sondern zu schildern, Vergleichungen zu ziehen, Ähnliches durch Ähnliches begreiflich zu machen, — und hierzu reichte nicht nur sein Organ der Wortsprache aus, sondern es war das einzige, durch das er sich verständlich machen konnte. — Da, wo aber das von ihm Vorbereitete wirklich werden soll, wo er nicht mehr zu sondern

und zu vergleichen, sondern das alle Wahl Verneinende und dagegen sich selbst bestimmt und unbedingt Gebende, das entscheidende und bis zur entscheidenden Kraft gestärkte Motiv in dem Ausdrucke eines notwendigen, gebieterischen Gefühles selbst sich kundgeben lassen will, da — kann er mit der nur schildernden, deutenden Wortsprache nicht mehr wirken, außer wenn er sie ebenso steigert, wie er das Motiv gesteigert hat, und dies vermag er nur durch ihren Erguß in die Tonsprache.

VI.

Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache, wie das Gefühl Anfang und Ende des Verstandes, der Mythos Anfang und Ende der Geschichte, die Lyrik Anfang und Ende der Dichtkunst ist. Die Vermittlerin zwischen Anfang und Mittelpunkt, wie zwischen diesem und dem Ausgangspunkte, ist die Phantasie.

Der Gang dieser Entwicklung ist aber ein solcher, daß er nicht eine Rückkehr, sondern ein Fortschritt bis zum Gewinn der höchsten menschlichen Fähigkeit ist, und nicht nur von der Menschheit im allgemeinen, sondern von jedem sozialen Individuum dem Wesen nach durchschritten wird.

Wie im unbewußten Gefühle alle Keime zur Entwicklung des Verstandes, in diesem aber die Nötigung zur Rechtfertigung des unbewußten Gefühles liegt, und erst der aus dem Verstande dieses Gefühl rechtfertigende Mensch der vernünftige Mensch ist; wie in dem durch die Geschichte, die auf gleiche Weise aus ihm entstand, gerechtfertigten Mythos erst das wirklich verständliche Bild des Lebens gewonnen wird: so enthält auch die Lyrik alle Keime der eigentlichen Dichtkunst, die endlich notwendig nur die Rechtfertigung der Lyrik aussprechen kann, und das Werk dieser Rechtfertigung ist eben das höchste menschliche Kunstwerk, das vollkommene Drama.

Das ursprünglichste Äußerungsorgan des inneren Menschen ist aber die Tonsprache, als unwillkürlichster Ausdruck des von außen angeregten inneren Gefühles. Eine ähnliche Ausdrucksweise, wie die, welche noch heute einzig den Tieren zu

eigen ist, war jedenfalls auch die erste menschliche; und diese können wir uns jeden Augenblick ihrem Wesen nach vergegenwärtigen, sobald wir aus unsrer Wortsprache die stummen Mitlauter ausscheiden und nur noch die tönenden Laute übrig lassen. In diesen Vokalen, wenn wir sie uns von den Konsonanten entkleidet denken, und in ihnen allein den mannigfaltigen und gesteigerten Wechsel innerer Gefühle nach ihrem verschiedenartigen, schmerzlichen oder freudvollen Inhalte, kundgegeben vorstellen, erhalten wir ein Bild von der ersten Empfindungssprache der Menschen, in der sich das erregte und gesteigerte Gefühl gewiß nur in einer Fügung tönender Ausdruckslaute mitteilen konnte, die ganz von selbst als Melodie sich darstellen mußte. Diese Melodie, welche von entsprechenden Leibesgebärden in einer Weise begleitet wurde, daß sie selbst gleichzeitig wiederum nur als der entsprechende innere Ausdruck einer äußeren Kundgebung durch die Gebärde erschien, und deshalb auch von der wechselnden Bewegung dieser Gebärde ihr zeitliches Maß — im Rhythmus — der Art entnahm, daß sie es dieser wieder als melodisch gerechtfertigtes Maß für ihre eigene Kundegebung zuführte, — diese rhythmische Melodie, die wir, in Betracht der unendlich größeren Vielseitigkeit des menschlichen Empfindungsvermögens gegenüber dem der Tiere, und namentlich auch deshalb, weil sie eben in der — keinem Tiere zu Gebote stehenden — Wechselwirkung zwischen dem inneren Ausdrucke der Stimme und dem äußeren der Gebärde* sich undenklich zu steigern vermag, — mit Unrecht nach ihrer Wirkung und Schönheit gering anschlagen würden, — diese Melodie war ihrer Entstehung und Natur nach von sich aus so maßgebend für den Wortvers, daß dieser in einem Grade aus ihr bedingt erscheint, der ihn geradeweges ihr unterordnete, — was uns heute noch aus der genauen Betrachtung jedes echten Volksliedes einleuchtet, in welchem wir den Wortvers deutlich aus der Melodie bedingt erkennen, und zwar so, daß er sich den ihr eigentümlichsten Anordnungen, auch für den Sinn, oft vollkommen zu fügen hat.

Diese Erscheinung zeigt uns sehr erklärlich die Entstehung

---

* Das Tier, das seine Empfindung am melodischesten ausdrückt, der Waldvogel, ist ohne alles Vermögen, seinen Gesang durch Gebärden zu begleiten.

der Sprache *. Im Worte sucht sich der tönende Laut der reinen Gefühlssprache ebenso zur kenntlichen Unterscheidung zu bringen, als das innere Gefühl die auf die Empfindung einwirkenden äußeren Gegenstände zu unterscheiden, sich über sie mitzuteilen, und endlich den inneren Drang zu dieser Mitteilung selbst verständlich zu machen sucht. In der reinen Tonsprache gab das Gefühl bei der Mitteilung des empfangenen Eindruckes nur sich selbst zu verstehen, und vermochte dies, unterstützt von der Gebärde, durch die mannigfaltigste Hebung und Senkung, Ausdehnung und Kürzung, Steigerung und Abnahme der tönenden Laute: um aber die äußeren Gegenstände nach ihrer Unterscheidung selbst zu bezeichnen, mußte das Gefühl auf eine dem Eindrucke des Gegenstandes entsprechende, diesen Eindruck ihm vergegenwärtigende Weise den tönenden Laut in ein unterscheidendes Gewand kleiden, das es diesem Eindrucke und in ihm somit dem Gegenstande selbst entnahm. Dieses Gewand wob sie aus stummen Mitlautern, die es als An- oder Ablaut oder auch aus beiden zusammen dem tönenden Laute so anfügte, daß er von ihnen in der Weise umschlossen, und zu einer bestimmten, unterscheidbaren Kundgebung angehalten wurde, wie der unterschiedene Gegenstand sich selbst nach außen durch ein Gewand — das Tier durch sein Fell, der Baum durch seine Rinde usw. — als ein besonderer abschloß und kundgab. Die so bekleideten und durch diese Bekleidung unterschiedenen Vokale bilden die Sprachwurzeln, aus deren Fügung und Zusammenstellung das ganze sinnliche Gebäude unsrer unendlich verzweigten Wortsprache errichtet ist.

Beachten wir zunächst aber, mit welch' großer instinktiver Vorsicht sich diese Sprache nur sehr allmählich von ihrer nährenden Mutterbrust, der Melodie, und ihrer Milch, dem tönenden Laute, entfernte. Dem Wesen einer ungekünstelten Anschauung der Natur, und dem Verlangen nach Mitteilung der Eindrücke einer solchen Anschauung entsprechend, stellte die Sprache nur Verwandtes und Ähnliches zusammen, um in dieser Zusammenstellung nicht nur das Verwandte durch seine Ähn-

* Ich denke mir die Entstehung der Sprache aus der Melodie nicht in einer chronologischen Folge, sondern in einer architektonischen Ordnung.

lichkeit deutlich zu machen, und das Ähnliche durch seine Verwandtschaft zu erklären, sondern auch, um durch einen Ausdruck, der auf Ähnlichkeit und Verwandtschaft seiner eigenen Momente sich stützt, einen desto bestimmteren und verständlicheren Eindruck auf das Gefühl hervorzubringen. Hierin äußerte sich die sinnlich dichtende Kraft der Sprache: sie war zur Bildung unterschiedener Ausdrucksmomente in den Sprachwurzeln dadurch gelangt, daß sie den im bloßen subjektiven Gefühlsausdrucke auf einen Gegenstand — nach Maßgabe seines Eindruckes — verwendeten tönenden Laut in ein umgebendes Gewand stummer Laute gekleidet hatte, welches dem Gefühle als objektiver Ausdruck des Gegenstandes nach einer ihm selbst entnommenen Eigenschaft galt. Wenn die Sprache nun solche Wurzeln nach ihrer Ähnlichkeit und Verwandtschaft zusammenstellte, so verdeutlichte sie dem Gefühle in gleichem Maße den Eindruck der Gegenstände, wie den ihm entsprechenden Ausdruck durch gesteigerte Verstärkung dieses Ausdruckes, durch welche sie den Gegenstand selbst wiederum als einen verstärkten, nämlich als einen an sich vielfachen, seinem Wesen nach durch Verwandtschaft und Ähnlichkeit aber einheitlichen bezeichnete. Dieses dichtende Moment der Sprache ist die Alliteration oder der Stabreim, in dem wir die urälteste Eigenschaft aller dichterischen Sprache erkennen.

Im Stabreime werden die verwandten Sprachwurzeln in der Weise zueinander gefügt, daß sie, wie sie sich dem sinnlichen Gehöre als ähnlich lautend darstellen, auch ähnliche Gegenstände zu einem Gesamtbilde von ihnen verbinden, in welchem das Gefühl sich zu einem Abschlusse über sie äußern will. Ihre sinnlich kenntliche Ähnlichkeit gewinnen sie entweder aus der Verwandtschaft der tönenden Laute, zumal wenn sie ohne konsonierenden Anlaut nach vorn offen stehen *; oder aus der Gleichheit dieses Anlautes selbst, der sie eben als ein dem Gegenstande entsprechendes Besonderes charakterisiert **; oder auch aus der Gleichheit des, die Wurzel nach hinten schließenden Ablautes (als Assonanz), sobald in diesem Ablaute die individualisierende Kraft liegt ***. Die Verteilung und Anordnung dieser sich

* „Erb' und eigen." „Immer und ewig."
** „Roß und Reiter." „Froh und frei."
*** „Hand und Mund." „Recht und Pflicht."

reimenden Wurzeln geschieht nach ähnlichen Gesetzen wie die, welche uns nach jeder künstlerischen Richtung hin in der für das Verständnis notwendigen Wiederholung derjenigen Motive bestimmen, auf die wir ein Hauptgewicht legen, und die wir deshalb zwischen geringeren, von ihnen selbst wiederum bedingten Motiven so aufstellen, daß sie als die bedingenden und wesenhaften kenntlich erscheinen.

Da ich mir vorbehalten muß, zum Zweck der Darlegung der möglichen Einwirkung des Stabreimes auf unsre Musik zu diesem Gegenstande selbst näher zurückzukehren, begnüge ich mich jetzt nur darauf aufmerksam zu machen, in welchem bedingten Verhältnisse der Stabreim und der durch ihn abgeschlossene Wortvers zu jener Melodie stand, die wir als ursprünglichste Kundgebung eines mannigfaltigeren, in seiner Mannigfaltigkeit sich aber wieder zur Einheit abschließenden menschlichen Gefühles zu verstehen haben. Wir haben nicht nur den Wortvers seiner Ausdehnung nach, sondern auch den seine Ausdehnung bestimmenden Stabreim seiner Stellung und überhaupt seiner Eigenschaft nach, uns nur aus jener Melodie zu erklären, die in ihrer Kundgebung wiederum nach der natürlichen Fähigkeit des menschlichen Atems, und nach der Möglichkeit des Hervorbringens stärkerer Betonungen in einem Atem bedingt war. Die Dauer einer Ausströmung des Atems durch das Singorgan bestimmte die Ausdehnung eines Abschnittes der Melodie, in welchem ein beziehungsvoller Teil derselben zum Abschlusse kommen mußte. Die Möglichkeit dieser Dauer bestimmte aber auch die Zahl der besonderen Betonungen in dem melodischen Abschnitte, die, waren die besonderen Betonungen von leidenschaftlicher Stärke, wegen des schnelleren Verzehrens des Atems durch sie, vermindert, oder — erforderten diese Betonungen bei minderer Stärke einen schnelleren Atemverbrauch nicht, vermehrt wurde. Diese Betonungen, die mit der Gebärde zusammenfielen und durch sie sich zum rhythmischen Maße fügten, verdichteten sich sprachlich in die stabgereimten Wurzelwörter, deren Zahl und Stellung sie so bedangen, wie der durch den Atem bedingte melodische Abschnitt die Länge und Ausdehnung des Verses bestimmte. — Wie einfach ist die Erklärung und das Verständnis aller Metrik, wenn wir uns die vernünftige Mühe geben, auf die natürlichen Bedingungen alles menschlichen Kunst-

vermögens zurückzugehen, aus denen wir auch einzig wieder nur zu wirklicher Kunstproduktivität gelangen können! —

Verfolgen wir für jetzt aber nur den Entwicklungsverlauf der Wortsprache, und ersparen wir es uns, auf die von ihr verlassene Melodie später zurückzukommen.

Ganz in dem Grade, als das Dichten aus einer Tätigkeit des Gefühles zu einer Angelegenheit des Verstandes wurde, löste sich der in der Lyrik vereinigte ursprüngliche und schöpferische Bund der Gebärden-, Ton- und Wortsprache auf; die Wortsprache war das Kind, das Vater und Mutter verließ, um in der weiten Welt sich allein fortzuhelfen. — Wie sich vor dem Auge des heranwachsenden Menschen die Gegenstände und ihre Beziehungen zu seinem Gefühle vermehrten, so häuften sich die Worte und Wortverbindungen der Sprache, die den vermehrten Gegenständen und Beziehungen entsprechen sollten. So lange hierbei der Mensch die Natur noch im Auge behielt, und mit dem Gefühle sie zu erfassen vermochte, so lange erfand er auch noch Sprachwurzeln, die den Gegenständen und ihren Beziehungen charakteristisch entsprachen. Als er diesem befruchtenden Quelle seines Sprachvermögens im Drange des Lebens aber endlich den Rücken kehrte, da verdorrte auch seine Erfindungskraft, und er hatte sich mit dem Vorrate, der ihm jetzt zum übermachten Erbe geworden, nicht aber mehr ein immer neu zu erwerbender Besitz war, in der Weise zu begnügen, daß er die ererbten Sprachwurzeln nach Bedürfnis für außernatürliche Gegenstände doppelt und dreifach zusammenfügte, um dieser Zusammenfügung willen sie wieder kürzte und zur Unkenntlichkeit namentlich auch dadurch entstellte, daß er den Wohllaut ihrer tönenden Vokale zum hastigen Sprachklange verflüchtigte, und durch Häufung der, für die Verbindung unverwandter Wurzeln nötigen, stummen Laute das lebendige Fleisch der Sprache empfindlich verdörrte. Als die Sprache so das, nur durch das Gefühl zu ermöglichende, unwillkürliche Verständnis ihrer eigenen Wurzeln verlor, konnte sie in diesen natürlich auch nicht mehr den Betonungen jener nährenden Muttermelodie entsprechen. Sie begnügte sich, entweder da, wo — wie im griechischen Altertum — der Tanz

ein unvermißlicher Teil der Lyrik blieb, so lebhaft wie möglich der Rhythmik der Melodie sich anzuschmiegen, oder sie suchte da, wo — wie bei den modernen Nationen — der Tanz sich immer vollständiger von der Lyrik ausschied, nach einem andern Bande für ihre Verbindung mit den melodischen Atemabsätzen, und verschaffte sich dies im Endreime.

Der Endreim, auf den wir wegen seiner Stellung zu unsrer Musik ebenfalls zurückkommen müssen, stellte sich am Ausgange des melodischen Abschnittes auf, ohne den Betonungen der Melodie selbst mehr entsprechen zu können. Er knüpfte nicht mehr das natürliche Band der Ton- und Wortsprache, in welchem der Stabreim wurzelhafte Verwandtschaften zu den melodischen Betonungen für den äußeren und inneren Sinn verständlich vorführte, sondern er flatterte nur lose am Ende der Bänder der Melodie, zu welcher der Wortvers in eine immer willkürlichere und unfügsamere Stellung geriet. — Je verwickelter und vermittelnder aber endlich die Wortsprache verfahren mußte, um Gegenstände und Beziehungen zu bezeichnen, die nur der gesellschaftlichen Konvention, nicht aber der sich selbst bestimmenden Natur der Dinge angehörten; je mehr die Sprache bemüht sein mußte, Bezeichnungen für Begriffe zu finden, die, an sich von natürlichen Erscheinungen abgezogen, wieder zu Kombinationen dieser Abstraktionen verwandt werden sollten; je mehr sie hierzu die ursprüngliche Bedeutung der Wurzeln zu doppelt und dreifacher, künstlich ihnen untergelegter, nur noch zu denkender, nicht mehr zu fühlender, Bedeutung hinaufschrauben mußte, und je umständlicher sie sich den mechanischen Apparat herzustellen hatte, der diese Schrauben und Hebel bewegen und stützen sollte: desto widerspenstiger und fremder ward sie gegen jene Urmelodie, an die sie endlich selbst die entfernteste Erinnerung verlor, als sie sich atem- und tonlos in das graue Gewühl der Prosa stürzen mußte.

Der durch die Phantasie aus dem Gefühle verdichtete Verstand gewann in der prosaischen Wortsprache ein Organ, durch welches er allein, und zwar ganz in dem Grade sich verständlich machen konnte, in welchem sie dem Gefühle unverständlich ward. In der modernen Prosa sprechen wir eine Sprache, die wir mit dem Gefühle nicht verstehen, deren Zusammenhang mit den Gegenständen, die durch ihren Eindruck auf uns die Bildung der

Sprachwurzeln nach unserm Vermögen bedang, uns unkenntlich geworden ist; die wir sprechen, wie sie uns von Jugend auf gelehrt wird, nicht aber wie wir sie bei erwachsender Selbständigkeit unsers Gefühles etwa aus uns und den Gegenständen selbst begreifen, nähren und bilden; deren Gebräuchen und auf die Logik des Verstandes begründeten Forderungen wir unbedingt gehorchen müssen, wenn wir uns mitteilen wollen. Diese Sprache beruht vor unserm Gefühle somit auf einer Konvention, die einen bestimmten Zweck hat, nämlich nach einer bestimmten Norm, in der wir denken und unser Gefühl beherrschen sollen, uns in der Weise verständlich zu machen, daß wir eine Absicht des Verstandes an den Verstand darlegen. Unser Gefühl, das sich in der ursprünglichen Sprache unbewußt ganz von selbst ausdrückte, können wir in dieser Sprache nur beschreiben, und zwar auf noch bei weitem umständlichere Weise, als einen Gegenstand des Verstandes, weil wir aus unsrer Verstandessprache auf eben die komplizierte Weise uns zu ihrem eigentlichen Stamme hinabschrauben müssen, wie wir zu ihr uns von diesem Stamme hinaufgeschraubt haben. — Unsere Sprache beruht demnach auf einer religiös-staatlich-historischen Konvention, die unter der Herrschaft der personifizierten Konvention, unter Ludwig XIV., in Frankreich sehr folgerichtig von einer Akademie auf Befehl auch als gebotene Norm festgestellt ward. Auf einer stets lebendigen und gegenwärtigen, wirklich empfundenen Überzeugung beruht sie dagegen nicht, sondern sie ist das angelernte Gegenteil dieser Überzeugung. Wir können nach unsrer innersten Empfindung in dieser Sprache gewissermaßen nicht mitsprechen, denn es ist uns unmöglich, nach dieser Empfindung in ihr zu erfinden; wir können unsre Empfindungen in ihr nur dem Verstande, nicht aber dem zuversichtlich verstehenden Gefühle mitteilen; und ganz folgerichtig suchte sich daher in unsrer modernen Entwicklung das Gefühl aus der absoluten Verstandessprache in die absolute Tonsprache, unsre heutige Musik, zu flüchten.

In der modernen Sprache kann nicht gedichtet werden, d. h. eine dichterische Absicht kann in ihr nicht verwirklicht, sondern eben nur als solche ausgesprochen werden.

Die dichterische Absicht ist nicht eher verwirklicht, als bis sie aus dem Verstande an das Gefühl mitgeteilt ist. Der Verstand, der nur eine Absicht mitteilen will, die in der Sprache des Verstandes vollständig mitzuteilen ist, läßt sich nicht zu einer dichterischen, d. h. verbindenden, Absicht an, sondern seine Absicht ist eine zersetzende, auflösende. Der Verstand dichtet nur, wenn er das Zerstreute nach seinem Zusammenhange erfaßt, und diesen Zusammenhang zu einem unfehlbaren Eindrucke mitteilen will. Ein Zusammenhang ist nur von einem, dem Gegenstande und der Absicht entsprechenden, entfernteren Standpunkte aus übersichtlich wahrzunehmen; das Bild, das sich so dem Auge darbietet, ist nicht die reale Wirklichkeit des Gegenstandes, sondern nur die Wirklichkeit, die diesem Auge als Zusammenhang erfaßbar ist. Die reale Wirklichkeit vermag nur der lösende Verstand nach ihren Einzelheiten zu erkennen, und durch sein Organ, die moderne Verstandessprache, mitzuteilen, die ideale, einzig verständliche Wirklichkeit vermag nur der dichtende Verstand als einen Zusammenhang zu verstehen, kann sie aber verständlich nur durch ein Organ mitteilen, das dem verdichteten Gegenstande als ein verdichtendes auch darin entspricht, daß es ihn dem Gefühle am verständlichsten mitteilt. Ein großer Zusammenhang von Erscheinungen, aus welchem diese als einzelne allein erklärbar waren, ist — wie wir sahen — nur durch Verdichtung dieser Erscheinungen darzustellen; diese Verdichtung heißt für die Erscheinungen des menschlichen Lebens Vereinfachung, und um dieser willen Verstärkung der Handlungsmomente, die wiederum nur aus verstärkten Motiven hervorgehen konnten. Ein Motiv verstärkt sich aber nur durch Aufgehen der in ihm enthaltenen verschiedenen Verstandesmomente in ein entscheidendes Gefühlsmoment, zu dessen überzeugender Mitteilung der Wortdichter nur durch das ursprüngliche Organ des inneren Seelengefühles, die Tonsprache, gelangen kann.

Der Dichter müßte seine Absicht aber unverwirklicht sehen, wenn er sie dadurch unverhüllt aufdeckte, daß er erst im Augenblicke der höchsten Not zu dem erlösenden Ausdrucke der Tonsprache griffe. Wollte er erst da, wo als vollendetster Ausdruck des gesteigerten Gefühles die Melodie einzutreten hat, die nackte Wortsprache zur vollen Tonsprache umstimmen, so würde er Verstand und Gefühl zugleich in die höchste Verwirrung stürzen,

aus der er beide nur durch das unverhohlenste Aufdecken seiner Absicht wieder reißen könnte, — also dadurch, daß er das Vorgeben des Kunstwerkes offen wieder zurücknehme, d. h. an den Verstand seine Absicht als solche, an das Gefühl aber einen durch die Absicht nicht bestimmten, zerfließenden und überflüssigen Gefühlsausdruck, den unsrer modernen Oper, mitteilte. Die fertige Melodie ist dem Verstande, der bis zu ihrem Eintritte einzig, und selbst auch für die Deutung erwachsender Gefühle, beschäftigt gewesen wäre, unverständlich; er kann nur in dem Verhältnisse an ihr teilnehmen, als er selbst in das Gefühl übergegangen ist, welches in seiner wachsenden Erregung bis zur Vollendung seines erschöpfendsten Ausdrucks gelangt. An dem Wachsen dieses Ausdrucks bis zu seiner höchsten Fülle kann der Verstand nur von dem Augenblicke an teilnehmen, wo er auf den Boden des Gefühls tritt. Diesen Boden betritt der Dichter aber mit Bestimmtheit von da an, wo er sich aus der Absicht des Dramas zu deren Verwirklichung anläßt, denn das Verlangen nach dieser Verwirklichung ist in ihm bereits die notwendige und drängende Erregung desselben Gefühles, an das er einen gedachten Gegenstand zum sicheren, erlösenden Verständnisse mitteilen will. — Seine Absicht zu verwirklichen kann der Dichter erst von dem Augenblicke an hoffen, wo er sie verschweigt und als Geheimnis für sich behält, d. h. so viel, als wenn er sie in der Sprache, in der sie als nackte Verstandesabsicht einzig mitzuteilen wäre, gar nicht mehr ausspricht. Sein erlösendes, nämlich verwirklichendes, Werk beginnt erst von da an, wo er in der erlösenden und verwirklichenden neuen Sprache sich kundzugeben vermag, in der er schließlich den tiefsten Inhalt seiner Absicht am überzeugendsten einzig auch kundtun kann, — also von da an, wo das Kunstwerk überhaupt beginnt, und das ist von dem ersten Auftritte des Dramas an.

Die von vornherein anzustimmende Tonsprache ist daher das Ausdrucksorgan, durch welches der Dichter sich verständlich machen muß, der sich aus dem Verstande an das Gefühl wendet, und hierfür sich auf einen Boden zu stellen hat, auf dem er einzig mit dem Gefühle verkehren kann. Die von dem dichtenden Verstande ersehenen verstärkten Handlungsmomente können, ihrer notwendig verstärkten Motive wegen, nur auf einem Boden zu verständlicher Erscheinung kommen, der an und

für sich ein über das gewöhnliche Leben und seinen üblichen Ausdruck erhobener ist, und so über den Boden des gewöhnlichen Ausdruckes hervorragt, wie jene verstärkten Gestalten und Motive über die des gewöhnlichen Lebens hervorragen sollen. Dieser Ausdruck kann aber ebenso wenig ein unnatürlicher sein, als jene Handlungen und Motive unmenschliche und unnatürliche sein dürfen. Die Gestaltungen des Dichters haben dem wirklichen Leben insofern vollkommen zu entsprechen, als sie dieses nur in seinem gedrängtesten Zusammenhange und in der Kraft seiner höchsten Erregtheit darstellen sollen; und so soll daher auch ihr Ausdruck nur der des erregtesten menschlichen Gefühles, nach seinem höchsten Vermögen für die Kundgebung, sein. Unnatürlich müßten die Gestalten des Dichters aber erscheinen, wenn sie bei höchster Steigerung ihrer Handlungsmomente und Motive, diese durch das Organ des gewöhnlichen Lebens kundgäben; unverständlich und lächerlich jedoch sogar, wenn sie abwechselnd sich dieses Organes und jenes ungewöhnlich erhöhten bedienten; ebenso wie wenn sie vor unsern Augen den Boden des gewöhnlichen Lebens abwechselnd mit jenem erhöhten des dichterischen Kunstwerkes vertauschten *.

Betrachten wir die Tätigkeit des Dichters nun näher, so sehen wir, daß die Verwirklichung seiner Absicht einzig darin besteht, die Darstellung der verstärkten Handlungen seiner gedichteten Gestalten durch Darlegung ihrer Motive an das Gefühl, und diese wieder durch einen *Ausdruck* zu ermöglichen, der insofern seine Tätigkeit einnimmt, als die *Erfindung und Herstellung dieses Ausdruckes in Wahrheit erst die Vorführung jener Motive und Handlungen möglich macht.*

Dieser Ausdruck ist somit die Bedingung der Verwirklichung seiner Absicht, die ohne ihn nie aus dem Bereiche des Gedankens in das der Wirklichkeit zu treten vermag. Der hier einzig ermöglichende Ausdruck ist aber *ein durchaus andrer*, als der des Sprachorganes des dichterischen Verstandes selbst.

* Hierin hat in Wahrheit ein überwiegend wichtiges Moment unsrer modernen Komik bestanden.

Der Verstand ist daher von der Notwendigkeit gedrängt, sich einem Elemente zu vermählen, welches seine dichterische Absicht als befruchtenden Samen in sich aufzunehmen, und diesen Samen durch sein eigenes, ihm notwendiges Wesen so zu nähren und zu gestalten vermöge, daß es ihn als verwirklichenden und erlösenden Gefühlsausdruck gebäre.

Dieses Element ist dasselbe weibliche Mutterelement, aus dessen Schoße, dem urmelodischen Ausdrucksvermögen — als es von dem außer ihm liegenden natürlichen, wirklichen Gegenstande befruchtet ward, das Wort und die Wortsprache so hervorging, wie der Verstand aus dem Gefühle erwuchs, der somit die Verdichtung dieses Weiblichen zum Männlichen, Mitteilungsfähigen ist. Wie der Verstand nun wiederum das Gefühl zu befruchten hat, — wie es ihn bei dieser Befruchtung drängt, sich von dem Gefühle umfaßt, in ihm sich gerechtfertigt, von ihm sich wiedergespiegelt, und in dieser Wiederspiegelung sich selbst wiedererkennbar, d. h. sich überhaupt erkennbar, zu finden, — so drängt es das Wort des Verstandes, sich im Tone wieder zu erkennen, die Wortsprache in der Tonsprache sich gerechtfertigt zu finden*. Der Reiz, der diesen Drang erweckt und zur höchsten Erregtheit steigert, liegt außerhalb des Gedrängten in dem Gegenstande seiner Sehnsucht, der sich ihm zuerst durch die Phantasie — die allmächtige Vermittlerin zwischen Verstand und Gefühl — in seinem Reize vorstellt, an dem er sich aber erst befriedigen kann, wenn er sich in seine volle Wirklichkeit ergießt. Dieser Reiz ist die Einwirkung des „ewig Weiblichen", die den egoistischen männlichen Verstand aus sich herauslockt, und selbst nur dadurch möglich ist, daß das Weibliche das sich Verwandte in ihm anregt: das, wodurch der Verstand dem Gefühle aber verwandt ist, ist das Reinmenschliche, das, was das Wesen der menschlichen Gattung, als solcher, ausmacht. An diesem Reinmenschlichen nährt sich das Männliche wie das Weibliche, das durch die Liebe verbunden erst Mensch ist.

Der notwendige Drang des dichtenden Verstandes in diesem Dichten ist daher die Liebe, — und zwar die Liebe des

* Sollte es mir trivial ausgelegt werden können, wenn ich hier — mit Bezug auf meine Darstellung des betreffenden Mythos — an Oidipus erinnere, der von Jokaste geboren war, und mit Jokaste die Erlöserin Antigone erzeugte?

Mannes zum Weibe: nicht aber jene frivole, unzüchtige Liebe, in welcher der Mann nur sich durch einen Genuß befriedigen will, sondern die tiefe Sehnsucht, in der mitempfundenen Wonne des liebenden Weibes sich aus seinem Egoismus erlöst zu wissen; und diese Sehnsucht ist das dichtende Moment des Verstandes. Das notwendig aus sich zu Spendende, der nur in der brünstigsten Liebeserregung aus seinen edelsten Kräften sich verdichtende Samen — der ihm nur aus dem Drange, ihn von sich zu geben, d. h. zur Befruchtung ihn mitzuteilen, erwächst, ja an sich dieser gleichsam verkörperlichte Drang selbst ist — dieser zeugende Samen ist die dichterische Absicht, die dem herrlich liebenden Weibe Musik den Stoff zur Gebärung zugeführt.

Belauschen wir nun den Akt der Gebärung dieses Stoffes.

Dritter Teil.

Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft.

I.

Der Dichter hat bisher nach zwei Seiten hin versucht, das Organ des Verstandes, die absolute Wortsprache, zu dem Gefühlsausdrucke zu stimmen, in welchem es ihm zur Mitteilung an das Gefühl behilflich sein sollte: durch das Versmaß — nach der Seite der Rhythmik, durch den Endreim — nach der Seite der Melodik hin. —

Im Versmaße bezogen sich die Dichter des Mittelalters mit Bestimmtheit noch auf die Melodie, sowohl was die Zahl der Silben, als namentlich was die Betonung betraf. Nachdem die Abhängigkeit des Verses von einer stereotypen Melodie, mit der er nur noch durch ein rein äußerliches Band zusammenhing, zu knechtischer Pedanterie ausgeartet war — wie in den

Schulen der Meistersinger —, wurde in neueren Zeiten aus der Prosa heraus ein von irgend welcher wirklicher Melodie gänzlich unabhängiges Versmaß dadurch zustande gebracht, daß man den rhythmischen Versbau der Lateiner und Griechen — so wie wir ihn jetzt in der Literatur vor Augen haben — zum Muster nahm. Die Versuche zur Nachahmung und Aneignung dieses Musters knüpften sich zunächst an das Verwandteste an, und steigerten sich nur so allmählich, daß wir des hier zugrunde liegenden Irrtumes erst dann vollständig gewahr werden konnten, als wir auf der einen Seite zu immer innigerem Verständnis der antiken Rhythmik, auf der andern Seite, durch unsre Versuche sie nachzuahmen, zu der Einsicht der Unmöglichkeit und Fruchtlosigkeit dieser Nachahmung gelangen mußten. Wir wissen jetzt, daß das, was die unendliche Mannigfaltigkeit der griechischen Metrik erzeugte, die unzertrennliche lebendige Zusammenwirkung der Tanzgebärde mit der Ton-Wortsprache war, und alle hieraus hervorgegangenen Versformen nur durch eine Sprache sich bedangen, welche unter dieser Zusammenwirkung sich gerade so gebildet hatte, daß wir aus unserer Sprache heraus, deren Bildungsmotiv ein ganz andres war, sie in ihrer rhythmischen Eigentümlichkeit fast gar nicht begreifen können.

Das Besondere der griechischen Bildung ist, daß sie der rein leiblichen Erscheinung des Menschen eine so bevorzugende Aufmerksamkeit zuwandte, daß wir diese als die Basis aller griechischen Kunst anzusehen haben. Das lyrische und das dramatische Kunstwerk war die durch die Sprache ermöglichte Vergeistigung der Bewegung dieser leiblichen Erscheinung, und die monumentale bildende Kunst endlich ihre unverhohlene Vergötterung. Zur Ausbildung der Tonkunst fühlten sich die Griechen nur so weit gedrungen, als sie zur Unterstützung der Gebärde zu dienen hatte, deren Inhalt die Sprache an sich schon melodisch ausdrückte. In der Begleitung der Tanzbewegung durch die tönende Wortsprache gewann diese ein so festes prosodisches Maß, d. h. ein so bestimmt abgewogenes, rein sinnliches Gewicht für die Schwere und Leichtigkeit der Silben, nach welchem sich ihr Verhältnis zueinander in der Zeitdauer ordnete, daß gegen diese rein sinnliche Bestimmung (die nicht willkürlich war, sondern auch für die Sprache von der natürlichen Eigenschaft der tönenden Laute in den Wurzelsilben, oder der Stellung dieser Laute

zu verstärkten Mitlautern sich herleitete) der unwillkürliche Sprachakzent, durch welchen auch Silben hervorgehoben werden, denen das sinnliche Gewicht keine Schwere zuteilt, sogar zurückzustehen hatte, — eine Zurückstellung im Rhythmus, die jedoch die Melodie durch Hebung des Sprachakzentes wieder ausglich. Ohne diese versöhnende Melodie sind nun aber die Metren des griechischen Versbaues auf uns gekommen (wie die Architektur ohne ihren einstigen farbigen Schmuck), und den unendlich mannigfaltigen Wechsel dieser Metren selbst können wir uns wiederum noch weniger aus dem Wechsel der Tanzbewegung erklären, weil wir eben diese nicht mehr vor Augen, wie jene Melodie nicht mehr vor Ohren haben. — Ein unter solchen Umständen von der griechischen Metrik abstrahiertes Versmaß mußte daher alle denkbaren Widersprüche in sich vereinigen. Zu seiner Nachahmung erforderte es vor allem einer Bestimmung unsrer Sprachsilben zu Längen und Kürzen, die ihrer natürlichen Beschaffenheit durchaus zuwider war. In einer Sprache, die sich bereits zu vollster Prosa aufgelöst hat, gebietet Hebungen und Senkungen des Sprachtones nur noch der Akzent, den wir zum Zweck der Verständlichung auf Worte oder Silben legen. Dieser Akzent ist aber durchaus nicht ein für ein- und allemal gültiger, wie das Gewicht der griechischen Prosodie ein für alle Fälle gültiges war; sondern er wechselt ganz in dem Maße, als dieses Wort oder diese Silbe in der Phrase, zum Zwecke der Verständlichung, von stärkerer oder schwächerer Bedeutung ist. Ein griechisches Metron in unsrer Sprache nachbilden können wir nur, wenn wir einerseits den Akzent willkürlich zum prosodischen Gewichte umstempeln, oder anderseits den Akzent einem eingebildeten prosodischen Gewichte aufopfern. Bei den bisherigen Versuchen ist abwechselnd beides geschehen, so daß die Verwirrung, welche solche rhythmisch sein sollende Verse auf das Gefühl hervorbrachten, nur durch willkürliche Anordnung des Verstandes geschlichtet werden konnte, der sich das griechische Schema zur Verständlichung über den Wortvers setzte, und durch dieses Schema sich ungefähr das sagte, was jener Maler dem Beschauer seines Bildes sagte, unter das er die Worte geschrieben hatte: „dies ist eine Kuh".

Wie unfähig unsre Sprache zu jeder rhythmisch genau bestimmten Kundgebung im Verse ist, zeigt sich am ersichtlichsten

in dem einfachsten Versmaße, in das sie sich zu kleiden gewöhnt hat, um — so bescheiden wie möglich — sich doch in irgend welchem rhythmischen Gewande zu zeigen. Wir meinen den sogenannten Jamben, auf welchem sie als fünffüßiges Ungeheuer unsern Augen und — leider auch — unserm Gehöre am häufigsten sich vorzuführen pflegt. Die Unschönheit dieses Metrons, sobald es — wie in unsern Schauspielen — ununterbrochen vorgeführt wird: ist an und für sich beleidigend für das Gefühl; wird nun aber — wie es gar nicht anders möglich ist — seinem eintönigen Rhythmos zu Liebe dem lebendigen Sprachakzente noch der empfindlichste Zwang angetan, so wird das Anhören solcher Verse zur vollständigen Marter; denn, durch den verstümmelten Sprachakzent vom richtigen und schnellen Verständnisse des Auszudrückenden abgelenkt, wird dann der Hörer mit Gewalt angehalten, sein Gefühl einzig dem schmerzlich ermüdenden Ritte auf dem hinkenden Jamben hinzugeben, dessen klappernder Trott ihm endlich Sinn und Verstand rauben muß. — Eine verständige Schauspielerin ward von den Jamben, als sie von unsern Dichtern auf der Bühne eingeführt wurden, so beängstigt, daß sie für ihre Rollen diese Verse sich in Prosa ausschreiben ließ, um durch ihren Anblick nicht verführt zu werden, den natürlichen Sprachakzent gegen ein dem Verständnisse schädliches Skandieren des Verses aufzugeben. Bei diesem gesunden Verfahren entdeckte die Künstlerin gewiß sogleich, daß der vermeintliche Jambe eine Illusion des Dichters war, die sofort verschwand, wenn der Vers in Prosa ausgeschrieben und diese Prosa mit verständlichem Ausdrucke vorgetragen wurde; sie fand gewiß, daß jede Verszeile, wenn sie von ihr nach unwillkürlichem Gefühle ausgesprochen und nur mit Rücksicht auf überzeugend verständliche Kundgebung des Sinnes betont wurde, nur eine oder höchstens zwei Silben enthielt, auf denen ein bevorzugendes Weilen mit verschärfter Betonung zugleich notwendig war, — daß die übrigen Silben zu dieser einen oder zwei akzentuierten sich nur im gleichmäßigen, durch Zwischenverweilungen ununterbrochenen, Heben und Senken, Steigen und Fallen, sich verhielten, — prosodische Längen und Kürzen unter ihnen nur dadurch aber zum Vorschein kommen konnten, daß den Wurzelsilben ein unsrer modernen Sprachgewohnheit gänzlich fremder, das Verständnis einer Phrase durchaus störender, ja vernichten-

der Akzent aufgedrückt würde, — ein Akzent nämlich, der sich zugunsten des Verses als ein rhythmisches Verweilen kundgeben müßte.

Ich gebe zu, daß gute Versmacher von schlechten sich eben dadurch unterschieden, daß sie die Längen des Jamben nur auf Wurzelsilben verlegten, und die Kürzen dagegen auf Ein- oder Ausgangssilben: werden die so bestimmten Längen aber, wie es doch in der Absicht des Jambos liegt, mit rhythmischer Genauigkeit vorgetragen — ungefähr im Werte von ganzen Taktnoten zu halben Taktnoten —, so stellt sich gerade hieran ein Verstoß gegen unsern Sprachgebrauch heraus, der einen, unserm Gefühle entsprechenden, wahren und verständlichen Ausdruck vollständig verhindert. Wäre unserm Gefühle eine prosodisch gesteigerte Quantität der Wurzelsilben gegenwärtig, so müßte es dem Musiker ganz unmöglich gewesen sein, jene jambischen Verse nach jedem beliebigen Rhythmos aussprechen zu lassen, namentlich auch die unterscheidende Quantität ihnen der Art zu benehmen, daß er zu gleich langen und kurzen Noten die im Vers als lang und kurz gedachten Silben zum Vortrag bringt. Nur an den Akzent war aber der Musiker gebunden, und erst in der Musik gewinnt dieser Akzent von Silben, die in der gewöhnlichen Sprache — als eine Kette rhythmisch ganz gleicher Momente — zum Hauptakzente sich wie ein steigender Auftakt verhalten, eine Bedeutung, weil er hier dem rhythmischen Gewichte der guten und schlechten Taktteile zu entsprechen, und durch Steigen oder Sinken des Tones eine bezeichnende Unterscheidung zu gewinnen hat. — Gemeinhin sah sich im Jamben der Dichter aber auch genötigt, von der Bestimmung der Wuzelsilbe zur prosodischen Länge abzusehen, und aus einer Reihe gleich akzentuierter Silben nach Belieben oder zufälliger Fügung diese oder jene auszuwählen, der er die Ehre einer prosodischen Länge zuteilte, während er dicht dabei durch eine für das Verständnis notwendige Wortstellung veranlaßt wurde, eine Wurzelsilbe zur prosodischen Kürze herabzusetzen. — Das Geheimnis dieses Jamben ist auf unsern Schauspieltheatern offen geworden. Verständige Schauspieler, denen daran lag, sich dem Verstande des Zuhörers mitzuteilen, haben ihn als nackte Prosa gesprochen; unverständige, die vor dem Takte des Verses dessen Inhalt nicht zu fassen vermochten, haben ihn als sinn-

und tonlose, gleich unverständliche wie unmelodische, Melodie deklamiert.

Da, wo eine auf prosodische Längen und Kürzen zu begründende Rhythmik im Sprachverse nie versucht wurde, wie bei den romanischen Völkern, und wo die Verszeile daher nur nach der Zahl der Silben bestimmt ward, hat sich der Endreim als unerläßliche Bedingung für den Vers überhaupt festgesetzt.

In ihm charakterisiert sich das Wesen der christlichen Melodie, als deren sprachlicher Überrest er anzusehen ist. Seine Bedeutung vergegenwärtigen wir uns sogleich, wenn wir den kirchlichen Choralgesang uns vorführen. Die Melodie dieses Gesanges bleibt rhythmisch gänzlich unentschieden; sie bewegt sich Schritt für Schritt in vollkommen gleichen Taktlängen vor sich, um nur am Ende des Atems, und zum neuen Atemholen zu verweilen. Die Einteilung in gute und schlechte Taktteile ist eine Unterlegung späterer Zeit; die ursprünglichche Kirchenmelodie wußte von solcher Einteilung nichts: für sie galten Wurzel und Bindesilben ganz gleich; die Sprache hatte für sie keine Berechtigung, sondern nur die Fähigkeit, sich in einen Gefühlsausdruck aufzulösen, dessen Inhalt Furcht vor dem Herren und Sehnsucht nach dem Tode war. Nur wo der Atem ausging, am Schlusse des Melodieabschnittes, nahm die Wortsprache Anteil an der Melodie durch den Reim der Endsilbe, und dieser Reim galt so bestimmt nur dem letzten ausgehaltenen Tone der Melodie, daß bei sogenannten weiblichen Wortendungen gerade nur die kurze Nachschlagsilbe sich zu reimen brauchte, und der Reim einer solchen Silbe einem vorangehenden oder folgenden männlichen Endreime gültig entsprach: ein deutlicher Beweis für die Abwesenheit aller Rhythmik in dieser Melodie und in diesem Verse.

Der von dieser Melodie durch den weltlichen Dichter endlich losgetrennte Wortvers wäre ohne Endreim als Vers völlig unkenntlich gewesen. Die Zahl der Silben, auf denen ohne alle Unterscheidung gleichmäßig verweilt, und nach denen einzig die Verszeile bestimmt wurde, konnte, da der Atemabschnitt des Gesanges sie nicht so merklich wie in der gesungenen Melodie

unterschied, die Verszeilen nicht voneinander als kenntlich absondern, wenn nicht der Endreim den hörbaren Moment dieser Absonderung so bezeichnete, daß er den fehlenden Moment der Melodie, den Wechsel des Gesangatems, ersetzte. Der Endreim erhielt somit, da auf ihm zugleich als auf dem scheidenden Versabsatze verweilt wurde, eine so wichtige Bedeutung für den Sprachvers, daß alle Silben der Verszeile nur wie ein vorbereitender Angriff auf die Schlußsilbe, wie ein verlängerter Auftakt des Niederschlages im Reime, zu gelten hatten.

Diese Bewegung auf die Schlußsilbe hin entsprach ganz dem Charakter der Sprache der romanischen Völker, die, nach der mannigfaltigsten Mischung fremder und abgelebter Sprachbestandteile, sich in solcher Weise herausgebildet hatte, daß in ihr das Verständnis der ursprünglichen Wurzeln dem Gefühle vollständig verwehrt blieb. Am deutlichsten erkennen wir dies an der französischen Sprache, in welcher der Sprachakzent zum vollkommenen Gegensatze der Betonung der Wurzelsilben, wie sie dem Gefühle bei irgend noch vorhandenem Zusammenhange mit der Sprachwurzel natürlich sein müßte, geworden ist. Der Franzose betont nie anders als die Schlußsilbe eines Wortes, liege bei zusammengesetzten oder verlängerten Worten die Wurzel auch noch so weit vorn, und sei die Schlußsilbe auch nur eine unwesentliche Anhangssilbe. In der Phrase aber drängt er alle Worte zu einem gleichtönenden, wachsend beschleunigten Angriffe des Schlußwortes, oder besser — der Schlußsilbe, zusammen, worauf er mit einem stark erhobenen Akzente verweilt, selbst wenn dieses Schlußwort — wie gewöhnlich — durchaus nicht das wichtigste der Phrase ist, — denn, ganz diesem Sprachakzente zuwider, konstruiert der Franzose die Phrase durchgehends so, daß er ihre bedingenden Momente nach vorn zusammendrängt, während z. B. der Deutsche diese an den Schluß der Phrase verlegt. Diesen Widerstreit zwischen dem Inhalte der Phrase und ihrem Ausdrucke durch den Sprachakzent können wir uns leicht aus dem Einflusse des endgereimten Verses auf die gewöhnliche Sprache erklären. Sobald sich diese in besonderer Erregtheit zum Ausdrucke anläßt, äußert sie sich unwillkürlich nach dem Charakter jenes Verses, dem Überbleibsel der älteren Melodie, wie dagegen der Deutsche im gleichen Falle in Stabreimen spricht — z. B. „Zittern und Zagen", „Schimpf und Schande". —

Das Bezeichendste des Endreimes ist somit aber, daß er, ohne beziehungsvollen Zusammenhang mit der Phrase, als eine Nothilfe zur Herstellung des Verses erscheint, zu deren Gebrauch der gewöhnliche Sprachausdruck sich gedrängt fühlt, wenn er sich in erhöhter Erregtheit kundgeben will. Der endgereimte Vers ist dem gewöhnlichen Sprachausdrucke gegenüber der Versuch, einen erhöhten Gegenstand auf solche Weise mitzuteilen, daß er auf das Gefühl einen entsprechenden Eindruck hervorbringe, und zwar dadurch, daß der Sprachausdruck sich auf eine andre, von dem Alltagsausdrucke sich unterscheidende Art, mitteile. — Dieser Alltagsausdruck war aber das Mitteilungsorgan des Verstandes an den Verstand; durch einen von diesem unterschiedenen, erhöhten Ausdruck wollte der Mitteilende dem Verstande gewissermaßen ausweichen, d. h. eben an das vom Verstande Unterschiedene, an das Gefühl, sich wenden. Dies suchte er dadurch zu erreichen, daß er das sinnliche Organ des Sprachempfängnisses, welches die Mitteilung des Verstandes in ganz gleichgültiger Unbewußtheit aufnahm, zum Bewußtsein seiner Tätigkeit erweckt, indem er in ihm ein rein sinnliches Gefallen an dem Ausdrucke selbst hervorzubringen sucht. Der im Endreim sich abschließende Wortvers vermag nun wohl das sinnliche Gehörorgan so weit zur Aufmerksamkeit zu bestimmen, daß es sich durch Lauschen auf die Wiederkehr des gereimten Wortabschnittes gefesselt fühlen mag; hierdurch wird es aber eben erst nur zur Aufmerksamkeit gestimmt, d. h. es gerät in eine gespannte Erwartung, die dem Vermögen des Gehörorganes *genügend* erfüllt werden muß, wenn es sich zu so reger Teilnahme anlassen, und endlich so vollständig befriedigt werden soll, daß es das entzückende Empfängnis dem ganzen Empfindungsvermögen des Menschen mitteilen kann. Nur wenn das ganze Gefühlsvermögen des Menschen zur Teilnahme an einem, ihm durch einen empfangenden Sinn mitgeteilten, Gegenstande vollständig erregt ist, gewinnt dieses die Kraft, sich aus voller Zusammengedrängtheit nach innen wiederum in der Weise auszudehnen, daß es dem Verstande eine unendlich bereicherte und gewürzte Nahrung zuführt. Da es bei jeder Mitteilung doch nur auf *Verständnis* abgesehen ist, so geht auch die dichterische Absicht endlich nur auf eine Mitteilung an den Verstand hinaus: um aber zu diesem ganz sicheren Verständnisse zu gelangen,

setzt sie ihn da, wohin sie sich mitteilt, nicht von vornherein voraus, sondern sie will ihn an ihrem Verständnisse sich gewissermaßen erst erzeugen lassen, und das Gebärungsorgan dieser Zeugung ist, so zu sagen, das Gefühlsvermögen des Menschen. Dieses Gefühlsvermögen ist aber zu dieser Gebärung nicht eher willig, als bis es durch ein Empfängnis in die allerhöchste Erregung versetzt ist, in welcher es die Kraft des Gebärens gewinnt. Diese Kraft kommt ihm aber erst durch die Not, und die Not durch die Überfülle, zu der das Empfangene in ihm angewachsen ist: erst das, was einen gebärenden Organismus übermächtig erfüllt, nötigt ihn zum Akte des Gebärens, und der Akt des Gebärens des Verständnisses der dichterischen Absicht ist die Mitteilung dieser Absicht von seiten des empfangenden Gefühles an den innern Verstand, den wir als die Beendigung der Not des gebärenden Gefühles ansehen müssen.

Der Wortdichter nun, der seine Absicht dem nächstempfangenden Gehörorgane nicht in solcher Fülle mitteilen kann, daß dieses durch die Mitteilung in jene höchste Erregtheit versetzt werde, in welcher es das Empfangene wiederum dem ganzen Empfindungsvermögen mitzuteilen gedrängt wäre, — kann entweder dieses Organ, will er es andauernd fesseln, nur erniedrigen und abstumpfen, indem er es seines unendlichen Empfängnisvermögens gewissermaßen vergessen macht, — oder er entsagt seiner unendlich vermögenden Mittätigkeit vollständig, er läßt die Fesseln seiner sinnlichen Teilnahme fahren, und benutzt es wieder nur als sklavisch unselbständigen Zwischenträger der unmittelbaren Mitteilung des Gedankens an den Gedanken, des Verstandes an den Verstand, d. h. aber so viel als: der Dichter gibt seine Absicht auf, er hört auf zu dichten, er regt in dem empfangenden Verstande nur das bereits ihm Bekannte, früher schon durch sinnliche Wahrnehmung ihm Zugeführte, Alte, zu einer Kombination an, teilt ihm aber selbst keinen neuen Gegenstand mit. — Durch bloße Steigerung der Wortsprache zum Reimverse kann der Dichter nichts andres erreichen, als das empfangende Gehör zu einer teilnahmlosen, kindisch oberflächlichen Aufmerksamkeit zu nötigen, die für ihren Gegenstand, eben den ausdruckslosen Wortreim, sich nicht nach innen zu erstrecken vermag. Der Dichter, dessen Absicht nun nicht bloß die Erregung einer so unteilnehmenden Aufmerksam-

keit war, muß endlich von der Mitwirkung des Gefühles ganz absehen, und seine fruchtlose Erregung ganz wieder zu zerstreuen suchen, um sich ungestört wieder nur dem Verstande mitteilen zu können.

Wie jene höchste, gebärungskräftige Gefühlserregung einzig zu ermöglichen ist, werden wir nun näher erkennen lernen, wenn wir zuvor noch geprüft haben, in welcher Beziehung unsre moderne Musik zu diesem rhythmischen oder endgereimten Verse der heutigen Dichtkunst steht, und welchen Einfluß dieser Vers auf sie zu äußern vermochte.

Getrennt von dem Wortverse, der sich von ihr losgelöst hatte, war die Melodie einen besonderen Entwicklungsweg gegangen. Wir haben diesen früher bereits genauer verfolgt und erkannt, daß die Melodie als Oberfläche einer unendlich ausgebildeten Harmonie und auf den Schwingen einer mannigfaltigsten, dem leiblichen Tanze entnommenen und zu üppigster Fülle entfalteten Rhythmik, als selbständige Kunsterscheinung zu den Ansprüchen erwuchs, von sich aus die Dichtkunst zu bestimmen und das Drama anzuordnen. Der wiederum selbständig für sich ausgebildete Wortvers konnte, in seiner Gebrechlichkeit und Unfähigkeit für den Gefühlsausdruck, auf diese Melodie überall da, wo er in Berührung mit ihr geriet, keine gestaltende Kraft ausüben; im Gegenteil mußte bei seiner Berührung mit der Melodie seine ganze Unwahrheit und Nichtigkeit offenbar werden. Der rhythmische Vers ward von der Melodie in seine, in Wahrheit ganz unrhythmischen Bestandteile aufgelöst, und nach dem absoluten Ermessen der rhythmischen Melodie ganz neu gefügt: der Endreim ging aber in ihren mächtig an das Gehör antönenden Wogen klang- und spurlos unter. Die Melodie, wenn sie sich genau an den Wortvers hielt und sein für die sinnliche Wahrnehmung konstruiertes Gerüst durch ihren Schmuck erst recht kenntlich machen wollte, deckte von diesem Verse gerade das auf, was der verständige Deklamator, dem es um das Verständnis des Inhaltes zu tun war, an ihm eben verbergen zu müssen glaubte, nämlich seine ärmliche, den richtigen Sprachausdruck entstellende, seinen sinnvollen Inhalt verwirrende äußere Fassung,

— eine Fassung, die, so lange sie eine nur eingebildete, den Sinnen nicht merklich aufgedrungene blieb, am mindesten zu stören vermochte, die aber dem Inhalte alle Möglichkeit des Verständnisses abschnitt, sobald sie dem Gehörsinne mit bestimmender Prägnanz sich kundtat und diesen dadurch veranlaßte, sich zwischen die Mitteilung und die innere Empfängnis als schroffe Schranke aufzustellen. Ordnete sich die Melodie so dem Wortverse unter, begnügte sie sich, seinen Rhythmen und Reimen eben nur die Fülle des gesungenen Tones beizugeben, so bewirkte sie jedoch nicht nur die Darstellung der Lüge und Unschönheit der sinnlichen Fassung des Verses zugleich mit der Unverständlichung seines Inhaltes, sondern sie selbst beraubte sich aller Fähigkeit, sich in sinnlicher Schönheit darzustellen und den Inhalt des Wortverses zu einem ergreifenden Gefühlsmomente zu erheben.

Die Melodie, die sich ihrer auf dem eigenen Felde der Musik erworbenen Fähigkeit für unendlichen Gefühlsausdruck bewußt blieb, beachtete daher die sinnliche Fassung des Wortverses, der sie für ihre Gestaltung aus eigenem Vermögen empfindlich beeinträchtigen mußte, durchaus gar nicht, sondern setzte ihre Aufgabe darein, ganz für sich, als selbständige Gesangsmelodie, in einem Ausdrucke sich kundzugeben, der den Gefühlsinhalt des Wortverses nach seiner weitesten Allgemeinheit aussprach, und zwar in einer besonderen, rein musikalischen Fassung, zu der sich der Wortvers nur wie die erklärende Unterschrift zu einem Gemälde verhielt. Das Band des Zusammenhanges zwischen Melodie und Vers blieb da, wo die Melodie nicht auch den Inhalt des Verses von sich wies, und die Vokale und Konsonanten seiner Wortsilben nicht zu einem bloßen sinnlichen Stoffe zum Zerkäuen im Munde des Sängers verwendete, der Sprachakzent. — Glucks Bemühen ging, wie ich früher bereits erwähnte, nur auf die Rechtfertigung des — bis zu ihm in bezug auf den Vers meist willkürlichen — melodischen Akzentes durch den Sprachakzent. Hielt sich nun der Musiker, dem es nur um melodisch verstärkte, aber an sich treue Wiedergebung des natürlichen Sprachausdruckes zu tun war, an den Akzent der Rede, als an das Einzige, was ein natürliches und Verständnis gebendes Band zwischen der Rede und der Melodie knüpfen konnte, so hatte er hiermit den Vers vollständig aufzuheben, weil er aus ihm den Akzent als das einzig zu Betonende herausheben

und alle übrigen Betonungen, seien es nun die eines eingebildeten prosodischen Gewichtes, oder die des Endreimes, fallen lassen mußte. Er überging den Vers somit aus demselben Grunde, der den verständigen Schauspieler bestimmte, den Vers als natürlich akzentuierte Prosa zu sprechen: hiermit löste der Musiker aber nicht nur den Vers, sondern auch seine Melodie in Prosa auf, denn nichts andres als eine musikalische Prosa blieb von der Melodie übrig, die nur den rhetorischen Akzent eines zur Prosa aufgelösten Verses durch den Ausdruck des Tones verstärkte. — In der Tat hat sich der ganze Streit in der verschiedensten Auffassung der Melodie nur darum gedreht, ob und wie die Melodie durch den Wortvers zu bestimmen sei. Die im Voraus fertige, ihrem Wesen nach aus dem Tanze gewonnene Melodie, unter welcher unser modernes Gehör das Wesen der Melodie überhaupt einzig zu begreifen vermag, will sich nun und nimmermehr dem Sprachakzent des Wortverses fügen. Dieser Akzent zeigt sich bald in diesem, bald in jenem Gliede des Wortverses, und nie kehrt er an der gleichen Stelle der Verszeile wieder, weil unsre Dichter ihrer Phantasie mit dem Gaukelbilde eines prosodisch rhythmischen, oder durch den Endreim melodisch gestimmten Verses schmeichelten, und über diesem Phantasiebilde den wirklichen lebendigen Sprachakzent, als einzig rhythmisch maßgebendes Moment auch für den Vers, vergaßen. Ja, diese Dichter waren im unprosodischen Verse nicht einmal darauf bedacht, den Sprachakzent mit Bestimmtheit auf das einzig kenntliche Merkmal dieses Verses, den Endreim, zu legen; sondern jedes unbedeutende Nebenwort, ja — jede gänzlich unzubetonende Endsilbe, ward von ihnen umso häufiger in den Endreim gestellt, als die Eigenschaft des Reimes ihnen gewöhnlicher ist. — Eine Melodie prägt sich aber nur dadurch dem Gehöre faßlich sein, daß sie eine Wiederkehr bestimmter melodischer Momente in einem bestimmten Rhythmus enthält; kehren solche Momente entweder gar nicht wieder, oder machen sie sich dadurch unkenntlich, daß sie auf Taktteilen, die sich rhythmisch nicht entsprechen, wiederkehren, so fehlt der Melodie eben das bindende Band, welches sie erst zur Melodie macht, — wie der Wortvers ebenfalls erst durch ein ganz ähnliches Band zum wirklichen Verse wird. Die so gebundene Melodie will nun auf den Wortvers, der dieses bindende Band

aber nur in der Einbildung, nicht in der Wirklichkeit besitzt, nicht passen: der, dem Sinne des Verses nach einzig hervorzuhebende Sprachakzent entspricht den notwendigen melismischen und rhythmischen Akzenten der Melodie in ihrer Wiederkehr nicht, und der Musiker, der die Melodie nicht aufopfern, sondern sie vor allem geben will, — weil er nur in ihr dem Gefühle verständlich sich mitteilen kann, — sieht sich daher genötigt, den Sprachakzent nur da zu beachten, wo er sich zufällig der Melodie anschließt. Dies heißt aber so viel, als allen Zusammenhang der Melodie mit dem Verse aufgeben; denn, sieht sich der Musiker einmal gedrängt, den Sprechakzent außer acht zu lassen, so kann er sich noch viel weniger gegen die eingebildete prosodische Rhythmik des Verses verpflichtet fühlen, und er verfährt mit diesem Verse — als ursprünglich veranlassendem Sprachmomente — endlich allein nur nach absolut melodischem Belieben, das er so lange für vollkommen gerechtfertigt erachten kann, als es ihm daran gelegen bleibt, in der Melodie den allgemeinen Gefühlsinhalt des Verses so wirksam wie möglich auszusprechen.

Wäre je einem Dichter das wirkliche Verlangen angekommen, den ihm zu Gebote stehenden Sprachausdruck zur überzeugenden Fülle der Melodie zu steigern, so müßte er zunächst sich bemüht haben, den Sprachakzent als einzig maßgebendes Moment für den Vers so zu verwenden, daß er in seiner entsprechenden Wiederkehr einen gesunden, dem Verse selbst wie der Melodie notwendigen Rhythmos genau bestimmt hätte. Nirgends sehen wir davon aber eine Spur, oder wenn wir diese Spur erkennen, ist es da, wo der Versmacher von vornherein auf eine dichterische Absicht Verzicht leistet, nicht dichten, sondern als untertäniger Diener und Worthandlanger des absoluten Musikers abgezählte und zu verreimende Silben zusammenstellen will, mit denen der Musiker in tiefster Verachtung für die Worte dann macht, was er Lust hat.

Wie bezeichnend ist es dagegen, daß gewisse schöne Verse Goethes, d. h. Verse, in denen der Dichter sich bemühte, so weit es ihm möglich war, zu einem gewissen melodischen Schwunge zu gelangen, — von den Musikern gemeinsam als zu schön, zu vollendet für die musikalische Komposition bezeichnet werden! Das Wahre an der Sache ist, daß eine vollkommen dem Sinne

entsprechende musikalische Komposition auch dieser Verse sie in Prosa auflösen, und aus dieser Prosa sie als selbständige Melodie erst wiedergebären müßte, weil unserm musikalischen Gefühle es sich unwillkürlich darstellt, daß jene Versmelodie ebenfalls nur eine gedachte, ihre Erscheinung ein Schmeichelbild der Phantasie, somit eine ganz andre, als die musikalische Melodie ist, die in ganz bestimmter sinnlicher Wirklichkeit sich kundzugeben hat. Halten wir daher jene Verse für zu schön zur Komposition, so sagen wir damit nur, daß es uns leid tut, sie als Verse vernichten zu sollen, was wir mit weniger Herzbeklemmung uns erlauben, sobald uns eine minder respektable Bemühung des Dichters gegenübersteht; — somit gestehen wir aber ein, daß wir ein richtiges Verhältnis zwischen Vers und Melodie uns gar nicht vorstellen können.

Der Melodiker der neuesten Zeit, der all' die fruchtlosen Versuche zu einer entsprechenden, gegenseitig sich erlösenden und schöpferisch bestimmenden Verbindung des Wortverses mit der Tonmelodie überschaute, und namentlich auch den übeln Einfluß gewahrte, den eine treue Wiedergebung des Sprachakzentes auf die Melodie bis zu ihrer Entstellung zur musikalischen Prosa ausübte, — sah sich, sobald er auf der andern Seite wieder die Entstellung oder gänzliche Verleugnung des Verses durch die frivole Melodie von sich wies, veranlaßt, Melodien zu komponieren, in welchen er aller verdrießlichen Berührung mit dem Verse, den er an sich respektierte, der ihm für die Melodie aber lästig war, gänzlich auswich. Er nannte dies „Lieder ohne Worte", und sehr richtig mußten Lieder ohne Worte auch der Ausgang von Streitigkeiten sein, in denen zu einem Entscheid nur dadurch zu kommen war, daß man sie ungelöst auf sich beruhen ließ. — Dieses jetzt so beliebte „Lied ohne Worte" ist die getreue Übersetzung unsrer ganzen Musik in das Klavier zum bequemen Handgebrauche für unsre Kunst-Commisvoyageurs; in ihm sagt der Musiker dem Dichter: „Mach', was du Lust hast, ich mache auch, was ich Lust habe! Wir vertragen uns am besten, wenn wir nichts miteinander zu schaffen haben". —

Sehen wir nun, wie wir diesem „Musiker ohne Worte" durch die drängende Kraft der höchsten dichterischen Absicht auf eine Weise beikommen, daß wir ihn vom sanften Klaviersessel herunterheben und in eine Welt höchsten künstlerischen Ver-

mögens versetzen, die ihm die zeugende Macht des Wortes erschließen soll, — des Wortes, dessen er sich so weibisch bequem entledigte, — des Wortes, das Beethoven aus den ungeheuren Mutterwehen der Musik heraus gebären ließ!

II.

Wir haben, wenn wir in einer verständlichen Beziehung zum Leben bleiben wollen, aus der Prosa unsrer gewöhnlichen Sprache den erhöhten Ausdruck zu gewinnen, in welchem die dichterische Absicht allvermögend an das Gefühl sich kundgeben soll. Ein Sprachausdruck, der das Band des Zusammenhanges mit der gewöhnlichen Sprache dadurch zerreißt, daß er seine sinnliche Kundgebung auf fremd hergenommene, dem Wesen unsrer gewöhnlichen Sprache uneigentümliche — wie die näher bezeichneten prosodisch-rhythmischen — Momente stützt, kann nur verwirrend auf das Gefühl wirken.

In der modernen Sprache finden nun keine andern Betonungen statt, als die des prosaischen Sprachakzentes, der nirgends auf dem natürlichen Gewichte der Wurzelsilben eine feste Stätte hat, sondern für jede Phrase von neuem dahin verlegt wird, wo er dem Sinne der Phrase gemäß zu dem Zwecke des Verständnisses einer bestimmten Absicht nötig ist. Die Sprache des modernen gewöhnlichen Lebens unterscheidet sich von der dichterischen älteren Sprache namentlich aber dadurch, daß sie um des Verständnisses willen einer bei weitem gehäufteren Verwendung von Worten und Phraseabsätzen bedarf, als diese. Unsre Sprache, in der wir uns im gewöhnlichen Leben über Dinge verständigen, die — wie sie von der Natur überhaupt fernab liegen — von der Bedeutung unsrer eigentlichen Sprachwurzeln gar nicht mehr berührt werden, hat sich der mannigfaltigsten, verwickeltsten Windungen und Wendungen zu bedienen, um die, mit bezug auf unsre gesellschaftlichen Verhältnisse und Anschauungen abgeänderten, umgestimmten oder neu vermittelten, jedenfalls unserm Gefühle entfremdeten Bedeutungen ursprünglicher oder von fremdher angenommener Sprachwurzeln zu umschreiben, und ihr konventionelles Verständnis zu ermöglichen. Unsre, zur Aufnahme dieses vermittelnden

Apparates unendlich gedehnten und zerfließenden Phrasen würden vollkommen unverständlich gemacht, wenn der Sprachakzent in ihnen sich durch hervorgehobene Betonung der Wurzelsilben häufte. Diese Phrase können dem Verständnisse nur dadurch erleichtert werden, daß der Sprachakzent in ihnen mit großer Sparsamkeit nur auf ihre entscheidendsten Momente gelegt wird, wogegen natürlich alle übrigen, ihrer Wurzelbedeutung nach noch so wichtigen Momente, gerade ihrer Häufung wegen, in der Betonung gänzlich fallen gelassen werden müssen.

Bedenken wir nun recht, was wir unter der, zur Verwirklichung der dichterischen Absicht notwendigen Verdichtung und Zusammendrängung der Handlungsmomente und ihrer Motive zu verstehen haben, und erkennen wir, daß diese wiederum nur durch einen ebenso verdichteten und zusammengedrängten Ausdruck zu ermöglichen sind, so werden wir dazu, wie wir mit unsrer Sprache zu verfahren haben, ganz von selbst gedrängt. Wie wir von diesen Handlungsmomenten, und um ihretwillen von den sie bedingenden Motiven, alles Zufällige, Kleinliche und Unbestimmte auszuscheiden hatten; wie wir aus ihrem Inhalte alles von außen her Entstellende, pragmatisch Historische, Staatliche, und dogmatisch Religiöse hinwegnehmen mußten, um diesen Inhalt als einen rein menschlichen, gefühlsnotwendigen darzustellen, so haben wir auch aus dem Sprachausdrucke alles von diesen Entstellungen des Reinmenschlichen, Gefühlsnotwendigen Herrührende und ihnen einzig Entsprechende in der Weise auszuscheiden, daß von ihm eben nur dieser Kern übrigbleibt. — Gerade das, was diesen rein menschlichen Inhalt einer sprachlichen Kundgebung entstellte, ist es aber, was die Phrase so ausdehnte, daß der Sprachakzent in ihr so sparsam verteilt, und dagegen das Fallenlassen einer unverhältnismäßigen Anzahl unzubetonender Wörter notwendig werden mußte. Der Dichter, der diesen unzubetonenden Wörtern ein prosodisches Gewicht beilegen wollte, gab sich deshalb einer vollkommenen Täuschung hin, über die ihn ein gewissenhaft skandierter Vortrag seines Verses insofern aufklären mußte, als er durch diesen Vortrag den Sinn der Phrase entstellt und unverständlich gemacht sah. Wohl bestand dagegen allerdings die Schönheit eines Verses bisher darin, daß der Dichter aus der Phrase so viel wie möglich alles das ausschied, was als er-

drückende Hilfe vermittelnder Wörter den Hauptakzent zu massenhaft umgab: er suchte die einfachsten, der Vermittlung am wenigsten bedürftigen Ausdrücke, um die Akzente sich näher zu rücken, und löste hierzu, so viel er konnte, auch den zu dichtenden Gegenstand aus einer drückenden Umgebung historisch-sozialer und staatlich-religiöser Verhältnisse und Bedingungen los. Nie vermochte zeither der Dichter dies aber bis zu dem Punkte, wo er seinen Gegenstand unbedingt nur noch an das Gefühl hatte mitteilen können, — wie er den Ausdruck auch nie bis zu dieser Steigerung brachte; denn diese Steigerung zu höchster Gefühlsäußerung wäre eben nur im Aufgehen des Verses in die Melodie erreicht worden, — ein Aufgehen, das, wie wir sahen, weil wir es sehen mußten, — nicht ermöglicht worden ist. Wo der Dichter aber, ohne des Aufgehens seines Verses in die wirkliche Melodie, den Sprachvers selbst zu bloßen Gefühlsmomenten verdichtet zu haben glaubte, da wurde er, wie der darzustellende Gegenstand, weder vom Verstande mehr, noch aber auch vom Gefühle begriffen. Wir kennen Verse der Art als Versuche unsrer größten Dichter, ohne Musik Worte zu Tönen zu stimmen.

Nur der dichterischen Absicht, über deren Wesen wir uns im Vorhergehenden bereits verständigt haben, kann es bei ihrem notwendigen Drange nach Verwirklichung zu ermöglichen sein, die Prosaphrase der modernen Sprache von all' dem mechanisch vermittelnden Wörterapparate so zu befreien, daß die in ihr liegenden Akzente zu einer schnell wahrnehmbaren Kundgebung zusammengedrängt werden können. Eine getreue Beobachtung des Ausdruckes, dessen wir uns bei erhöhter Gefühlserregung selbst im gewöhnlichen Leben bedienen, wird dem Dichter ein untrügliches Maß für die Zahl der Akzente in einer natürlichen Phrase zuführen. Im aufrichtigen Affekte, wo wir alle konventionellen, die gedehnte moderne Phrase bedingenden Rücksichten fahren lassen, suchen wir uns immer *in einem Atem* kurz und bündig so bestimmt wie möglich auszudrücken: in diesem gedrängten Ausdrucke betonen wir aber auch — durch die Kraft des Affektes — bei weitem stärker als gewöhnlich, und zumal rücken wir die Akzente näher zusammen, auf denen wir, um sie wichtig und dem Gefühle ebenso eindringlich zu machen, als wir unser Gefühl in ihnen ausgedrückt wissen wollen, mit lebhaft

erhobener Stimme verweilen. Die Zahl dieser Akzente, die unwillkürlich während der Ausströmung eines Atems sich zu einer Phrase, oder zu einem Hauptabschnitte der Phrase abschließen, wird stets im genauen Verhältnisse zum Charakter der Erregtheit stehen, so daß z. B. ein zürnender, tätiger Affekt auf einem Atem eine größere Zahl von Akzenten ausströmen lassen wird, während dagegen ein tief und schmerzlich leidender in wenigeren, länger tönenden Akzenten die ganze Atemkraft verzehren muß. —

Je nach der Art des kundzugebenden Affektes, in den sich der Dichter sympathetisch zu versetzen weiß, wird dieser daher die Zahl der Akzente einer, durch den Atem sich bestimmenden, durch den Inhalt des Ausdruckes entweder zur vollen Phrase oder zum wesentlichen Phrasenabschnitte sich gestaltenden, Wortreihe feststellen, in welcher die übermäßige Zahl von, der komplizierten Literaturphrase eigentümlichen, vermittelnden und verdeutlichenden Nebenwörter in dem Maße verringert worden ist, daß diese den für den Akzent nötigen Atem, trotz ihrer fallengelassenen Betonung — dennoch, ihrer numerischen Häufung wegen, nicht unnütz aufzehren. — Das für den Gefühlsausdruck so Schädliche in der komplizierten modernen Phrase bestand nämlich darin, daß die zu große Masse unzubetonender Nebenwörter den Atem des Sprechenden in der Weise in Anspruch nahm, daß er, bereits erschöpft oder aus sparender Vorsicht, auch auf dem Hauptakzente nur kurz verweilen konnte, und so das Verständnis des hastig akzentuierten Hauptwortes nur dem Verstande, nicht aber dem Gefühle mitteilen durfte, welches sich nur der Fülle des sinnlichen Ausdruckes gegenüber zur Teilnahme anlassen kann. — Die von dem Dichter bei gedrängter Redefassung beibehaltenen Nebenworte werden, in ihrer minderen, gerade nur notwendigen Zahl, zu dem durch den Sprachakzent betonten Worte sich so verhalten, wie die stummen Mitlauter zu dem tönenden Vokale, den sie umgeben, um ihn unterscheidend zu individualisieren und aus einem allgemeinen Empfindungsausdrucke zum verdeutlichenden Ausdrucke eines besonderen Gegenstandes zu verdichten: eine vor dem Gefühle durch nichts gerechtfertigte starke Häufung der Konsonanten um den Vokal benehmen diesem seinen Gefühlswohllaut ebenso, wie eine bloß durch den vermittelnden Verstand veranlaßte Häufung von Nebenwörtern um

das Hauptwort dieses dem Gefühle unkenntlich macht. Dem Gefühle ist Verstärkung des Konsonanten durch Verdoppelung oder Verdreifachung nur dann von Notwendigkeit, wenn dadurch der Vokal eine so drastische Färbung erhält, wie sie wiederum der drastischen Besonderheit des Gegenstandes, den die Wurzel ausdrückt, entspricht; und so wird eine verstärkte Zahl der beziehungsvollen Nebenwörter nur dann vor dem Gefühle gerechtfertigt, wenn durch sie das akzentuierte Hauptwort in seinem Ausdrucke besonders gesteigert, nicht aber — wie in der modernen Phrase — gelähmt wird. — Wir kommen hiermit auf die natürliche Grundlage des Rhythmos im Sprachverse, wie er in den Hebungen und Senkungen des Akzentes sich darstellt, und wie er einzig durch Steigerung zum musikalischen Rhythmos in höchster Bestimmtheit und unendlichster Mannigfaltigkeit sich äußern kann.

Welche Zahl von Hebungen des Tones wir, dem Charakter der auszudrückenden Stimmung gemäß, für einen Atem, somit für eine Phrase oder einen Phrasenabschnitt, auch zu bestimmen haben, nie werden diese Hebungen selbst von ganz gleicher Stärke sein. Eine vollkommen gleiche Stärke der Akzente gestattet zuvörderst der Sinn einer Rede nicht, welche stets bedingende und bedingte Momente in sich schließt, und je nach ihrem Charakter das bedingende gegen das bedingte, oder umgekehrt das bedingte gegen das bedingende hervorhebt. Aber auch das Gefühl gestattet eine gleiche Stärke der Akzente nicht, weil gerade das Gefühl nur durch leicht merkbare, sinnlich scharf bestimmte Unterscheidung der Ausdrucksmomente zur Teilnahme erregt werden kann. Wenn wir zu erkennen haben, daß diese Teilnahme des Gefühles endlich am sichersten nur durch Modulation des musikalischen Tones zu bestimmen ist, so wollen wir für jetzt dieser Steigerung noch nicht gedenken, sondern uns nur den Einfluß vergegenwärtigen, den die ungleiche Stärke der Akzente zunächst auf den Rhythmos der Phrase ausüben muß. — Sobald wir die zusammengedrängten, und aus einer drückenden Umgebung von Nebenwörtern befreiten, Akzente nach ihrer Unterscheidung als stärkere und schwächere kundgeben wollen, so kön-

nen wir dies nur auf eine Weise, die vollständig den guten und schlechten Hälften des musikalischen Taktes, oder — was im Grunde dasselbe ist — den guten und schlechten Takten einer musikalischen Periode entspricht. Diese guten und schlechten Takte oder Takthälften machen als solche sich dem Gefühle aber nur dadurch kenntlich, daß sie unter sich in einer Beziehung stehen, die wiederum durch die kleineren zwischenliegenden Bruchteile des Taktes vermittelt und verdeutlicht wird. Gute und schlechte Takthälfte, sobald sie ganz nackt nebeneinander stehen, — wie in der kirchlichen Choralmelodie —, könnten an sich nur dadurch dem Gefühle sich kenntlich machen, daß sie sich ihm als Hebung und Senkung des Akzentes darstellten, wodurch die schlechte Takthälfte in der Periode den Akzent vollkommen verlieren müßte und als solcher gar nicht mehr gelten könnte: nur dadurch, daß die zwischen der guten und schlechten Takthälfte liegenden Taktbruchteile rhythmisch zum Leben, und zum Anteile an dem Akzente der Takthälften gebracht werden, läßt sich auch der schwächere Akzent der schlechten Takthälfte als Akzent zur Wahrnehmung bringen. — Die akzentuierte Wortphrase bedingt nun aus sich die charakteristische Beziehung jener Taktbruchteile zu den Takthälften, und zwar aus den Senkungen des Akzentes und dem Verhältnisse dieser Senkungen zu den Hebungen. Die an sich unbetonten Worte oder Silben, die wir in die Senkung setzen, steigen im gewöhnlichen Sprachausdrucke durch anschwellende Betonung zum Hauptakzente hinauf, und fallen von diesem durch abnehmende Betonung wieder herab. Der Punkt, bis zu welchem sie herabfallen, und von welchem sie von neuem zu einem Hauptakzente wieder hinaufsteigen, ist aber der schwächere Nebenakzent, der — wie dem Sinne der Rede, so auch ihrem Ausdrucke gemäß — durch den Hauptakzent bedingt wird, wie der Planet durch den Fixstern. Die Zahl der vorbereitenden oder nachfallenden Silben hängt allein von dem Sinne der dichterischen Rede ab, von welcher wir annehmen, daß sie sich in höchster Gedrängtheit ausdrückt; je notwendiger aber dem Dichter es erscheint, die Zahl der vorbereitenden oder nachfallenden Silben zu verstärken, desto charakteristischer vermag er dadurch den Rhythmos zu beleben und dem Akzente selbst besondere Bedeutung zu geben, — wie er auf der andern Seite den Charakter der Akzente wiederum dadurch besonders

zu bestimmen vermag, daß er ihn ohne alle Vorbereitung und Nachfall dicht neben den folgenden Akzent setzt.

Sein Vermögen ist hierin unbegrenzt mannigfaltig: vollkommen kann er sich dessen aber nur bewußt werden, wenn er den akzentuierten Sprachrhythmos bis zum musikalischen, von der Tanzbewegung unendlich mannigfaltig belebten, Rhythmos steigert. Der rein musikalische Takt bietet dem Dichter Möglichkeiten für den Sprachausdruck dar, denen er für den nur gesprochenen Wortvers von vornherein entsagen mußte. Im nur gesprochenen Wortverse mußte der Dichter sich darauf beschränken, die Zahl der Silben in der Senkung nicht über zwei auszudehnen, weil bei drei Silben der Dichter es nicht hätte vermeiden können, daß eine dieser Silben bereits als Hebung zu betonen gewesen wäre, was seinen Vers natürlich sogleich über den Haufen geworfen hätte. Diese falsche Betonung hätte er nun nicht zu fürchten gehabt, sobald ihm wirkliche prosodische Längen und Kürzen zu Gebote gestanden hätten; da er aber die Betonungen nur auf den Sprachakzent verlegen konnte, und dieser dem Verse zu lieb als auf jeder Wurzelsilbe möglich angenommen werden mußte, so konnte er über kein kenntliches Maß verfügen, welches den wirklichen Sprachakzent so unfehlbar nachgewiesen hätte, daß nicht auch Wurzelsilben, denen der Dichter keine Betonung beigelegt wissen wollte, mit dem Sprachakzente belegt worden wären. Wir sprechen hier natürlich von dem geschriebenen, durch die Schrift mitgeteilten und der Schrift nachgesprochenen Verse: den, der Literatur unangehörigen, lebendigen Vers haben wir aber ohne rhythmisch-musikalische Melodie gar nicht zu verstehen, und wenn wir die auf uns gekommenen Monumente der griechischen Lyrik ins Auge fassen, so erfahren wir gerade an diesen, daß der von uns nur noch gesprochene griechische Vers, wenn wir ihn nach unwillkürlicher Sprachakzentuation aussprechen, uns eben die Verlegenheit bereitet, Silben durch den Akzent zu betonen, die in der wirklichen rhythmischen Melodie als im Auftakte mit inbegriffen, an sich unbetont bleiben. An dem bloß gesprochenen Verse können wir nicht mehr als zwei Silben in der Senkung verwenden, weil uns mehr als zwei Silben sogleich den richtigen Akzent entrücken würden, und wir bei der hieraus erfolgenden Auflösung des Verses uns sogleich in die Notwendigkeit versetzt sehen müßten, ihn nur noch als flüchtige Prosa auszusprechen.

Es fehlt uns für den gesprochenen oder zu sprechenden Vers nämlich das Moment, das uns die Zeitandauer der Hebung in der Weise fest bestimme, daß wir nach ihrem Maße die Senkungen wieder genau berechnen könnten. Wir können die Dauer einer akzentuierten Silbe nach unserm bloßen Aussprachevermögen nicht über die doppelte Dauer unbetonter Silben erstrecken, ohne der Sprache gegenüber in den Fehler des Dehnens, oder — wie wir es auch nennen — Singens zu verfallen. Dieses „Singen" gilt da, wo es nicht wirklich zum tönenden Gesange wird und somit die gewöhnliche Sprache vollkommen aufhebt, in dieser gewöhnlichen Sprache mit Recht als Fehler; denn es ist als eine bloße tonlose Dehnung des Vokales, oder gar des Konsonanten, durchaus unschön. Dennoch liegt diesem Hange zum Dehnen in der Aussprache da, wo er nicht eine bloße dialektische Angewöhnung ist, sondern bei gesteigerter Erregtheit sich unwillkürlich zeigt, etwas zugrunde, was unsre Prosodiker und Metriker sehr wohl zu beachten gehabt hätten, wenn sie sich griechische Metren erklären wollten. Sie hatten nur unsern, von der Gefühlsmelodie losgelösten, hastigen Sprachakzent im Ohre, als sie das Maß erfanden, nach welchem allemal zwei Kürzen auf eine Länge gehen sollten; die Erklärung griechischer Metren, in denen zuweilen sechs und noch mehr Kürzen sich auf zwei oder auch eine Länge beziehen, hätte ihnen sehr leicht fallen müssen, wenn sie den im musikalischen Takte lang ausgehaltenen Ton auf der sogenannten Länge im Gehöre gehabt hätten, wie ihn jene Lyriker mindestens noch im Gehöre hatten, als sie zu bekannten Volksmelodien den Wortvers variierten. Dieser ausgehaltene, rhythmisch gemessene Ton ist es, den der Sprachversdichter jetzt aber nicht mehr im Gehöre hatte, wogegen er nur noch den flüchtig verweilenden Sprachakzent kannte. Halten wir nun aber diesen Ton fest, dessen Dauer wir im musikalischen Takte nicht nur genau bestimmen, sondern auch nach seinen rhythmischen Bruchteilen auf das Mannigfaltigste zerlegen können, so erhalten wir an diesen Bruchteilen die rhythmisch gerechtfertigten und nach ihrer Bedeutung gegliederten, melodischen Ausdrucksmomente für die Silben der Senkung, deren Zahl sich einzig nur nach dem Sinne der Phrase und der beabsichtigten Wirkung des Ausdruckes zu bestimmen hat, da wir im musikalischen Takte das sichere Maß gefunden

haben, nach welchem sie zum unfehlbaren Verständnisse kommen müssen.

Diesen Takt hat der Dichter aber nach dem von ihm beabsichtigten Ausdrucke allein zu bestimmen; er muß ihn selbst zu einem kenntlichen Maße machen, nicht etwa als ein solches sich aufnötigen lassen. Als ein kenntliches bestimmt er es aber dadurch, daß er die gehobenen Akzente ihrem Charakter nach, ob starke oder schwächere in der Art verteilt, daß sie einen Atem- oder Phrasenabschnitt, dem ein folgender zu entsprechen vermag, bilden, und dieser folgende als notwendig für den ersten bedingt erscheint; denn nur in einer notwendigen, verstärkenden oder beruhigenden Wiederholung stellt sich ein wichtiges Ausdrucksmoment dem Gefühle verständlich dar. Die Anordnung der stärkeren und schwächeren Akzente ist daher maßgebend für die Taktart und den rhythmischen Bau der Periode. — Stellen wir uns eine solche maßgebende Anordnung, als aus der Absicht des Dichters sich herleitend, mit folgendem vor.

Nehmen wir einen Ausdruck an, der von der Beschaffenheit ist, daß er einem Atem die Betonung von drei Akzenten gestattet, von denen der erste der stärkste, der zweite (wie meist immer in diesem Falle anzunehmen ist) der schwächere, der dritte dagegen wieder ein gehobener sein soll, so würde der Dichter unwillkürlich eine Phrase von zwei geraden Takten anordnen, von denen der erste auf seiner guten Hälfte den stärksten, auf seiner schlechten Hälfte den schwächeren, der zweite Takt auf seinem Niederschlage aber den dritten, wiederum gehobenen Akzent enthalten würde. Die schlechte Hälfte des zweiten Taktes würde zum Atemholen und zum Auftakte des ersten Taktes der zweiten rhythmischen Phrase verwendet werden, welche eine entsprechende Wiederholung der ersten enthalten müßte. In dieser Phrase würden die Senkungen sich so verhalten, daß sie als Auftakt zu dem Niederschlage des ersten Taktes hinaufstiegen, als Nachtakt von diesem zu der schlechten Takthälfte hinabfielen, und von dieser als Auftakt zu der guten Hälfte des zweiten Taktes wieder hinaufsteigen. Die durch den Sinn der Phrase etwa geforderte Verstärkung auch des zweiten Akzentes würde (außer durch die melodische Hebung des Tones) rhythmisch leicht auch dadurch zu ermöglichen sein, daß entweder die Senkung zwischen ihm und dem ersten Akzente, oder auch der Auftakt zu dem dritten gänz-

lich ausfiele, was gerade diesem Zwischenakzente eine gesteigerte Aufmerksamkeit zuziehen müßte. —

Möge diese Andeutung, der leicht zahllose ähnliche hinzuzufügen, wären, genügen, um auf die unendliche Mannigfaltigkeit hinzuweisen, die dem Sprachverse für seine stets sinnvolle rhythmische Kundgebung zu Gebote steht, wenn in ihm der Sprachausdrucke, ganz seinem Inhalte gemäß, sich zum notwendigen Aufgehen in die musikalische Melodie in der Weise anläßt, daß er diese als die Verwirklichung seiner Absicht aus sich bedingt. Durch die Zahl, Stellung und Bedeutung der Akzente, sowie durch die größere oder mindere Beweglichkeit der Senkungen zwischen den Hebungen und ihre unerschöpflich reichen Beziehungen zu diesen, ist aus dem reinen Sprachvermögen heraus eine solche Fülle mannigfaltigster rhythmischer Kundgebung bedingt, daß ihr Reichtum und die aus ihnen quellende Befruchtung des rein musikalischen Vermögens des Menschen durch jede neue, aus innerem Dichterdrange entsprungene Kunstschöpfung nur als unermeßlicher sich herausstellen muß.

Wir sind durch den rhythmisch akzentuierten Sprachvers bereits so dicht auf den gehaltenen Gesangston hingewiesen worden, daß wir dem hier zugrunde liegenden Gegenstande jetzt notwendig näher treten müssen.

Behalten wir fortgesetzt das Eine im Auge, daß die dichterische Absicht sich nur durch vollständige Mitteilung derselben aus dem Verstande an das Gefühl verwirklichen läßt, so haben wir hier, wo die Vorstellung des Aktes dieser Verwirklichung durch jene Mitteilung uns beschäftigt, alle Momente des Ausdruckes genau nach ihrer Fähigkeit zu unmittelbarer Kundgebung an die Sinne zu erforschen, denn durch die Sinne unmittelbar empfängt einzig das Gefühl. Wir hatten zu diesem Zwecke aus der Wortphrase alles das auszuscheiden, was sie für das Gefühl eindruckslos und zum bloßen Organe des Verstandes machte; wir drängten ihren Inhalt dadurch zu einem rein menschlichen, dem Gefühle faßbaren zusammen, und gaben diesem Inhalte einen ebenso gedrängten sprachlichen Ausdruck, indem wir die notwendigen Akzente der erregten Rede durch dichte Annähe-

rung aneinander zu einem, das Gehör (namentlich auch durch Wiederholung der Akzentreihe) unwillkürlich fesselnden Rhythmos erhoben.

Die Akzente der so bestimmten Phrase können nun nicht anders als auf Sprachbestandteile fallen, in welchen der rein menschliche, dem Gefühle faßbare Inhalt am entschiedensten sich ausdrückt; sie werden daher stets auf diejenigen bedeutsamen Sprachwurzelsilben fallen, in welchen ursprünglich nicht nur ein bestimmter, dem Gefühle faßlicher Gegenstand, sondern auch die Empfindung, die dem Eindrucke dieses Gegenstandes auf uns entspricht, von uns ausgedrückt wurde.

Ehe wir unsre staatlich-politisch oder religiös-dogmatisch, bis zur vollsten Selbstunverständlichkeit umgebildeten Empfindungen nicht bis zu ihrer ursprünglichen Wahrheit gleichsam zurück zu empfinden vermögen, sind wir auch nicht imstande, den sinnlichen Gehalt unsrer Sprachwurzeln zu fassen. Was die wissenschaftliche Forschung uns über sie enthüllt hat, kann nur den Verstand belehren, nicht aber das Gefühl zu ihrem Verständnisse bestimmen, und kein wissenschaftlicher Unterricht, wäre er auch noch so populär bis in unsre Volksschulen hinabgeleitet, würde dieses Sprachverständnis zu erwecken vermögen, das uns nur durch einen ungetrübten liebevollen Verkehr mit der Natur aus einem notwendigen Bedürfnisse nach ihrem rein menschlichen Verständnisse, kurz aus einer Not kommen kann, wie der Dichter sie empfindet, wenn er dem Gefühle mit überzeugender Gewißheit sich mitzuteilen gedrängt ist. — Die Wissenschaft hat uns den Organismus der Sprache aufgedeckt; aber was sie uns zeigte, war ein abgestorbener Organismus, den nur die höchste Dichternot wieder zu beleben vermag, und zwar dadurch, daß sie die Wunden, die das anatomische Seziermesser schnitt, dem Leibe der Sprache wieder schließt, und ihm den Atem einhaucht, der ihn zur Selbstbewegung beseele. Dieser Atem aber ist — die Musik. — —

Der nach Erlösung schmachtende Dichter steht jetzt im Winterfroste der Sprache da, und blickt sehnsüchtig über die pragmatisch prosaischen Schneeflächen hin, von denen das einst so üppig prangende Gefilde, das holde Angesicht der liebenden Mutter Erde bedeckt ist. Vor seinem schmerzlich heißen Atemhauche schmilzt aber da und dort, wohin er sich ergießt, der starre

Schnee, und siehe da! — aus dem Schoße der Erde sprießen ihm frische grüne Keime entgegen, die aus den erstorben gewähnten alten Wurzeln neu und üppig emporschießen, — bis die warme Sonne des nie alternden neuen Menschenfrühlings heraufsteigt, allen Schnee hinwegschmilzt, und den Keimen die wonnigen Blumen entblühen, die mit lächelndem Auge froh die Sonne begrüßen. —

Jenen alten Urwurzeln muß, wie den Wurzeln der Pflanzen und Bäume — so lange sie noch in dem wirklichen Erdboden sich festzuhalten vermögen, eine immer neu zeugende Kraft innewohnen, sobald auch sie aus dem Boden des Volkes selbst noch nicht herausgerissen worden sind. Das Volk bewahrt aber, unter der frostigen Schneedecke seiner Zivilisation, in der Unwillkür seines natürlichen Sprachausdruckes die Wurzeln, durch die es selbst mit dem Boden der Natur zusammenhängt, und jeder wendet sich ihrem unwillkürlichen Verständnisse zu, der aus der Hatz unsers staatsgeschäftlichen Sprachverkehrs sich einer liebevollen Anschauung der Natur zukehrt, und so dem Gefühle diese Wurzeln durch einen unbewußten Gebrauch von ihren verwandtschaftlichen Eigenschaften erschließt. Der Dichter ist nun aber der Wissende des Unbewußten, der absichtliche Darsteller des Unwillkürlichen; das Gefühl, das er dem Mitgefühle kundgeben will, lehrt ihn den Ausdruck, dessen er sich bedienen muß: sein Verstand aber zeigt ihm die Notwendigkeit dieses Ausdrucks. Will der Dichter, der so aus dem Bewußtsein zu dem Unbewußtsein spricht, sich Rechenschaft von dem natürlichen Zwange geben, aus dem er diesen Ausdruck und keinen andern gebrauchen muß, so lernt er die Natur dieses Ausdruckes kennen, und in seinem Drange zur Mitteilung gewinnt er aus dieser Natur das Vermögen, diesen Ausdruck als einen notwendigen selbst zu beherrschen. — Forscht nun der Dichter nach der Natur des Wortes, das ihm von dem Gefühle als das einzige bezeichnende für einen Gegenstand, oder eine durch ihn erweckte Empfindung, aufgenötigt wird, so erkennt er diese zwingende Kraft in der Wurzel dieses Wortes, die aus der Notwendigkeit des ursprünglichsten Empfindungszwanges des Menschen erfunden oder gefunden ward. Versenkt er sich tiefer in den Organismus dieser Wurzel, um der gefühlszwingenden Kraft inne zu werden, die ihr zu eigen sein muß, weil

sie aus ihr so bestimmend sich auf sein Gefühl äußert, — so gewahrt er endlich den Quell dieser Kraft in dem rein sinnlichen Körper dieser Wurzel, dessen ursprünglichster Stoff der **tönende Laut** ist.

Dieser tönender Laut ist das verkörperte innere Gefühl, das seinen verkörpernden Stoff in dem Momente seiner Kundgebung nach außen gewinnt, und zwar gerade so gewinnt, wie er sich — nach der Besonderheit der Erregung — in dem tönenden Laute dieser Wurzel kundgibt. In dieser Äußerung des inneren Gefühles liegt nun auch der zwingende Grund ihrer Wirkung durch Anregung des entsprechenden inneren Gefühls des anderen Menschen, an den jene Äußerung gelangt; und dieser Gefühlszwang, will ihn der Dichter auf andre so ausüben, wie er ihn selbst empfand, ermöglicht sich nur durch die größte Fülle in der Äußerung des tönenden Lautes, in welchem sich das besondre innere Gefühl am erschöpfendsten und überzeugendsten einzig mitteilen kann.

Dieser tönende Laut, der bei vollster Kundgebung der in ihm enthaltenen Fülle ganz von selbst zum musikalischen Tone wird, ist für die besondre Eigentümlichkeit seiner Kundgebung in der Sprachwurzel aber durch die **Mitlauter** bestimmt, die ihn aus einem Momente **allgemeinen** Ausdrucks zum besonderen Ausdrucke dieses einen Gegenstandes oder dieser einen Empfindung bestimmen. Der Konsonant hat somit zwei Hauptwirksamkeiten, die wir, ihrer entscheidenden Wichtigkeit wegen genau zu beachten haben.

Die erste Wirksamkeit des **Konsonanten** besteht darin, daß er den tönenden Laut der Wurzel zu bestimmter Charakteristik dadurch erhebt, daß er sein unendlich flüssiges Element sicher begrenzt, und durch die Linien dieser Umgrenzung gewissermaßen seiner Farbe die Zeichnung zuführt, die ihn zur genau unterscheidbaren, kenntlichen Gestalt macht. Diese Wirksamkeit des Konsonanten ist demnach vom Vokale ab nach außen gewandt. Sie geht darauf hin, das vom Vokale zu Unterscheidende bestimmt von ihm abzusondern, zwischen ihm und dem zu Unterscheidenden sich gleichsam als Grenzpfahl hinzustellen. Diese wichtige Stellung nimmt der Konsonant **vor** dem Vokale, als

Anlaut, ein; als Ablaut, nach dem Vokale, ist er insofern von minderer Wichtigkeit für die Abgrenzung des Vokales nach außen, als dieser in seiner charakteristischen Eigenschaft sich bereits vor dem Mitklingen des Ablautes kundgegeben haben muß, und dieses somit mehr aus dem Vokale selbst als sein ihm notwendiger Absatz bedingt wird; wogegen er allerdings dann von entschiedender Wichtigkeit ist, wenn der Ablaut durch Verstärkung des Konsonanten den vorlautenden Vokal in der Weise bestimmt, daß der Ablaut selbst zum charakteristischen Hauptmomente der Wurzel sich erhebt.

Auf die Bestimmung des Vokales durch den Konsonanten kommen wir nachher zurück; für jetzt haben wir die Wirksamkeit des Konsonanten nach außen uns vorzuführen, und diese Wirksamkeit äußert er am entscheidendsten in der Stellung vor dem Vokale der Wurzel, als Anlaut. In dieser Stellung zeigt er uns gewissermaßen das Angesicht der Wurzel, deren Leib als warmströmendes Blut der Vokal erfüllt, und deren, dem betrachtenden Auge abliegende Rückseite der Ablaut ist. Verstehen wir unter dem Angesichte der Wurzel die ganze physiognomische Außenseite des Menschen, die uns dieser beim Begegnen zuwendet, so gewinnen wir eine genau entsprechende Bezeichnung für die entscheidende Wichtigkeit des konsonierenden Anlautes. In ihm zeigt sich uns die Individualität der begegnenden Wurzel zunächst, wie der Mensch zunächst durch seine physiognomische Außenseite uns als Individualität erscheint, und an diese Außenseite halten wir uns so lange, bis das Innere durch breitere Entwickelung sich uns hat kundgeben können. Diese physiognomische Außenseite der Sprachwurzel teilt sich — so zu sagen — dem Auge des Sprachverständnisses mit, und diesem Auge hat sie der Dichter auf das Wirkungsvollste zu empfehlen, der, um von dem Gefühle vollständig begriffen zu werden, seine Gestalten dem Auge und dem Ohre zugleich vorzuführen hat. Wie nun aber das Gehör eine Erscheinung unter vielen andren als kenntlich und Aufmerksamkeit fesselnd nur dadurch fassen kann, daß sie sich ihm in einer Wiederholung vorführt, die den andren Erscheinungen eben nicht zu Teil wird, und durch diese Wiederholung ihm als das Ausgezeichnete hinstellt, das als ein Wichtiges seine vorzügliche Teilnahme erregen soll, so ist auch jenem „Auge" des Gehörs die wiederholte Vorführung der

Erscheinung notwendig, die sich als eine unterschiedene und bestimmt kenntliche ihm darstellen soll. Die nach der Notwendigkeit des Atems rhythmisch gebundene Wortphrase teilte ihren inhaltlichen Sinn nur dadurch verständlich mit, daß sie durch mindestens zwei sich entsprechende Akzente, in einem das Bedingende wie das Bedingte umfassenden Zusammenhange, sich kundgab. In dem Drange, das Verständnis der Phrase als eines Gefühlsausdruckes dem Gefühle zu erschließen, und im Bewußtsein, daß dieser Drang nur durch die erregteste Teilnahme des unmittelbaren empfangenden sinnlichen Organes zu befriedigen ist, hat nun der Dichter die notwendigen Akzente des rhythmischen Verses, um sie dem Gehöre auf das Wirkungsvollste zu empfehlen, in einem Gewande vorzuführen, das sie nicht nur von den unbetonten Wurzelwörtern der Phrase vollkommen unterscheidet, sondern diese Unterscheidung dem „Auge" des Gehöres auch dadurch merklich macht, daß es sich als ein gleiches, ähnliches Gewand beider Akzente darstellt. Die Gleichheit der Physiognomie der durch den Sprachsinn akzentuierten Wurzelwörter macht diese jenem Auge schnell kenntlich, und zeigt sie ihm in einem verwandtschaftlichen Verhältnisse, das nicht nur dem sinnlichen Organe schnell faßlich ist, sondern in Wahrheit auch dem Sinne der Wurzel innewohnt.

Der Sinn einer Wurzel ist die in ihr verkörperte Empfindung von einem Gegenstande; erst die verkörperte Empfindung ist aber eine verständliche, und dieser Körper ist sowohl selbst ein sinnlicher, als auch ein nur von dem entsprechenden Gehörsinne entscheidend wahrnehmbarer. Der Ausdruck des Dichters wird daher ein schnell verständlicher, wenn er die auszudrückende Empfindung zu ihrem innersten Gehalte zusammendrängt, und dieser innerste Gehalt wird in seinem bedingenden wie bedingten Momente notwendig ein verwandtschaftlich einheitlicher sein. Eine einheitliche Empfindung äußert sich aber unwillkürlich auch in einem einheitlichen Ausdrucke, und dieser einheitliche Ausdruck gewinnt seine vollste Ermöglichung aus der Einheit der Sprachwurzel, die sich in der Verwandtschaft des bedingenden und des bedingten Hauptmomentes der Phrase offenbart. Eine Empfindung, die sich in ihrem Ausdrucke durch den Stabreim der unwillkürlich zu betonenden Wurzelwörter rechtfertigen kann, ist uns, sobald die Verwandtschaft der Wur-

zeln durch den Sinn der Rede nicht absichtlich entstellt und unkenntlich wird — wie in der modernen Sprache —, ganz unzweifelhaft begreiflich; und erst wenn diese Empfindung in solchem Ausdrucke als eine einheitliche unser Gefühl unwillkürlich bestimmt hat, rechtfertigt sich vor unserem Gefühle auch die Mischung dieser Empfindung mit einer andren. Eine gemischte Empfindung dem bereits bestimmten Gefühle schnell verständlich zu machen, hat die dichterische Sprache wiederum im Stabreime ein unendlich vermögendes Mittel, das wir abermals als ein sinnliches in der Bedeutung bezeichnen können, daß auch ein umfassender und doch bestimmter Sinn in der Sprachwurzel ihm zugrunde liegt. Der sinnig-sinnliche Stabreim vermag den Ausdruck einer Empfindung mit dem einer andern zunächst durch seine rein sinnliche Eigenschaft in der Weise zu verbinden, daß die Verbindung dem Gehöre lebhaft merklich wird und als eine natürliche sich ihm einschmeichelt. Der Sinn des stabgereimten Wurzelwortes, in welchem bereits die neu hinzugezogene andre Empfindung sich kundgibt, stellt sich, durch die unwillkürliche Macht des gleichen Klanges auf das sinnliche Gehör, an sich aber schon als ein Verwandtes heraus, als ein Gegensatz, der in der Gattung der Hauptempfindung mit inbegriffen ist, und als solcher nach seiner generellen Verwandtschaft mit der zuerst ausgedrückten Empfindung durch das ergriffene Gehör dem Gefühle, und durch dieses endlich selbst dem Verstande, mitgeteilt wird.*

Das Vermögen des unmittelbar empfangenden Gehörs ist hierin so unbegrenzt, daß es die entferntest von sich abliegenden Empfindungen, sobald sie ihm in einer ähnlichen Physiognomie vorgeführt werden, zu verbinden weiß, und sie dem Gefühle als verwandte, rein, menschliche, zur umfassenden Aufnahme zuweist. Was ist gegen diese allumfassende und allverbindende Wundermacht des sinnlichen Organes der nackte Verstand, der sich dieser Wunderhilfe begibt und den Gehörsinn zum sklavischen Lastträger seiner sprachlichen Industriewaren-Ballen macht! Dieses sinnliche Organ ist gegen den, der sich ihm liebevoll mitteilt, so hingebend und überschwenglich reich an Liebesvermögen, daß es das durch den wühlerischen Verstand millionenfach Zerrissene

* „Die Liebe bringt Lust und — Leid."

und Zertrennte als Reinmenschliches, ursprünglich und immer und ewig Einiges wiederherzustellen, und dem Gefühle zum entzückendsten Hochgenusse darzubieten vermag. — Naht euch diesem herrlichen Sinne, ihr Dichter! Naht euch ihm aber als ganze Männer und mit vollem Vertrauen! Gebt ihm das Umfangreichste, was ihr zu fassen vermögt, und was euer Verstand nicht binden kann, das wird dieser Sinn euch binden und als unendliches Ganzes euch wieder zuführen. Drum kommt ihm herzhaft entgegen, Aug' in Aug'; bietet ihm euer Angesicht, das Angesicht des Wortes, — nicht aber das welke Hinterteil, das ihr schlaff und matt im Endreim eurer prosaischen Rede nachschleppt und dem Gehöre zur Abfertigung hinhaltet, — wie als ob es eure Worte um den Lohn dieses kindischen Geklingels, das man Wilden und Albernen zur Beschwichtigung vormacht, ungestört durch seine Pforte zu dem neu zersetzten Hirne einlassen solle. Das Gehör ist kein Kind; es ist ein starkes, liebevolles Weib, das in seiner Liebe den am höchsten zu beseligen vermag, der in sich ihm den vollsten Stoff zur Beseligung zuführt.

Und wie wenig boten wir bis jetzt noch diesem Gehöre, da wir ihm soeben nur den konsonierenden Stabreim zuführten, durch den allein schon es uns das Verständnis aller Sprache erschloß! Forschen wir weiter, um zu sehen, wie dieses Sprachverständnis durch die höchste Erregung des Gehöres sich zum höchsten Menschenverständnisse zu erheben vermag. —

Wir haben nochmals zu dem Konsonanten zurückzukehren, um ihn in seiner zweiten Wirksamkeit uns vorzustellen. —

Die befähigende Kraft, selbst die anscheinend verschiedensten Gegenstände und Empfindungen dem Gehöre durch den Reim des Anlautes als verwandt vorzuführen, erhält der Konsonant, der hierin seine Wirksamkeit nach außen kundgab, wiederum nur aus seiner Stellung zu dem tönenden Vokale der Wurzel, in der er seine Wirksamkeit nach innen, durch Bestimmung des Charakters des Vokales selbst, äußert. — Wie der Konsonant den Vokal nach außen abgrenzt, so begrenzt er ihn auch nach innen, d. h. er bestimmt die besondere Eigentümlichkeit seiner Kundgebung durch die Schärfe oder Weichheit, mit der

er ihn nach innen berührt.* Diese wichtige Wirkung des Konsonanten nach innen bringt uns aber in so unmittelbare Berührung mit dem Vokale, daß wir jene Wirkung zu einem großen Teile wiederum nur aus dem Vokale selbst begreifen können, auf den wir, als den eigentlichen rechtfertigenden Inhalt der Wurzel, mit unwiderstehlicher Notwendigkeit hingewiesen werden.

Wir bezeichneten die umgebenden Konsonanten als das Gewand des Vokales, oder, bestimmter, als seine physiognomische Außenseite. Bezeichnen wir sie nun, und zumal um ihrer erkannten Wirkung nach Innen willen, noch genauer als das organisch mit dem inneren des menschlichen Leibes verwachsene Fleischfell desselben, so erhalten wir eine getreu entsprechende Vorstellung von dem Wesen des Konsonanten und des Vokales, sowie von ihren organischen Beziehungen zueinander. — Fassen wir den Vokal als den ganzen inneren Organismus des lebendigen menschlichen Leibes, der aus sich heraus die Gestaltung seiner äußeren Erscheinung so bedingt, wie er sie dem Auge des Beschauenden mitteilt, so haben wir den Konsonanten, die sich als diese Erscheinung eben dem Auge darstellen, außer dieser Wirksamkeit nach außen auch die wichtige Tätigkeit zuzusprechen, die darin besteht, daß sie dem inneren Organismus durch die verzweigte Zusammenwirkung der Empfindungsorgane diejenigen äußeren Eindrücke zuführen, die diesen Organismus für seine Besonderheit im Äußerungsvermögen wiederum bestimmen. Wie nun das Fleischfell des menschlichen Leibes eine Haut hat, die es nach außen vor dem Auge begrenzt, so hat es auch eine Haut, die es nach innen den inneren Lebensorganen zuwendet: mit dieser inneren Haut ist es von diesen Organen aber keineswegs

* Der Sänger, der aus dem Vokale den vollen Ton zu ziehen hat, empfindet sehr lebendig den bestimmenden Unterschied, den energische Konsonanten — wie K, R, P, T — oder gar verstärkte — wie Schr, Sp, St, Pr —, und schlaffere, weiche — wie G, L, B, D. W, — auf den tönenden Laut äußern. Ein verstärkter Ablaut — nd, rt, st, ft — gibt da, wo er wurzelhaft ist — wie in „Hand", „hart", „Hast", „Kraft" —, dem Vokale mit solcher Bestimmtheit die Eigentümlichkeit und Dauer seiner Kundgebung an, daß er diese letztere als eine kurze, lebhaft gedrängte geradeswegs bedingt, und daher als charakteristisches Merkmal der Wurzel zum Reime — als Assonanz — sich bestimmt (wie in „Hand" und „Mund").

vollständig abgesondert, sondern an ihr hängt es vielmehr mit diesen in der Weise zusammen, daß es von ihnen seine Nahrung und sein nach außen zu wendendes Gestaltungsvermögen gewinnen kann. — Das Blut, dieser nur in ununterbrochenem Fließen lebengebende Saft des Leibes, dringt von dem Herzen aus, vermöge jenes Zusammenhanges des Fleischfelles mit den inneren Organen, bis in die äußerste Haut dieses Fleisches vor; von da aus fließt es aber, mit Hinterlassung der nötigen Nahrung, wieder zurück zum Herzen, welches nun, wie in Überfülle inneren Reichtumes, durch den Atem der Lungen, die dem Blute zur Belebung und Erfrischung den äußeren Luftstrom zuführten, diesen von seinem bewegten Inhalte geschwängerten Luftstrom, als eigenste Kundgebung seiner lebendigen Wärme, nach außen unmittelbar selbst ergießt. — Dieses Herz ist der tönende Laut in seiner reichsten, selbständigsten Tätigkeit. Sein belebendes Blut, das er nach außen zum Konsonanten verdichtete, kehrt, da es in seiner Überfülle durch diese Verdichtung durchaus nicht aufgezehrt werden konnte, von diesem zu seinem eigensten Sitze zurück, um durch den das Blut wiederum unmittelbar belebenden Luftstrom sich selbst in höchster Fülle nach außen zu wenden.

Nach außen wendet sich der innere Mensch als tönender an das Gehör, wie seine äußere Gestalt sich an das Gesicht wandte. Als diese äußere Gestalt des Wurzelvokales erkannten wir den Konsonanten, und wir mußten, da Vokal wie Konsonant sich an das Gehör mitteilen, dies Gehör uns nach einer hörenden und sehenden Eigenschaft vorstellen, um diese letztere für den Konsonanten, gleichsam den äußeren Sprachmenschen, in Anspruch zu nehmen. Stellte sich dieser Konsonant, den wir nach seiner äußersten und wichtigsten, sinnlichen wie sinnigen, Wirksamkeit im Stabreime uns vergegenwärtigten, nun dem „Auge" des Gehöres dar, so teilt sich dagegen jetzt der Vokal, den wir nach seiner eigensten lebengebenden Eigenschaft erkannten, dem „Ohre" des Gehöres selbst mit. Nur aber, wenn er nach seiner vollsten Eigenschaft, ganz in der selbständigen Fülle, wie wir sie den Konsonanten im Stabreime entfalten ließen, nicht nur als tönender Laut, sondern als lautender Ton sich kundzugeben vermag, ist er imstande, jenes „Ohr" des Gehöres, dessen „Sehkraft" wir nach höchster Fähig-

keit für den Konsonanten in Anspruch nahmen, nach der unendlichen Fülle seines hörenden Vermögens in dem Grade zu erfüllen, daß es in das notwendige Übermaß von Entzücken gerät, aus welchem es das Empfangene an das zu höchster Erregung zu steigernde Allgefühl des Menschen mitteilen muß. — Wie sich uns zu vollster, befriedigendster Gewißheit nur derjenige Mensch darstellt, der unsrem Auge und Ohre zugleich sich kundgibt, so überzeugt auch das Mitteilungsorgan des inneren Menschen unser Gehör nur dann zu vollständigster Gewißheit, wenn es sich dem „Auge und dem Ohre" dieses Gehörs gleichbefriedigend mitteilt. Dies geschieht aber nur durch die Wort-Tonsprache, und der Dichter wie der Musiker teilte bisher nur den halben Menschen mit: der Dichter wandte sich nur an das Auge, der Musiker nur an das Ohr dieses Gehöres. Nur das ganz sehende und hörende, das ist — das vollkommen verstehende Gehör, vernimmt aber den inneren Menschen mit untrügerischer Gewißheit. —

Jene zwingende Kraft, die der Sprachwurzel innewohnte und den nach sicherstem Gefühlsausdrucke suchenden Dichter mit Notwendigkeit dazu bestimmte, sich gerade dieses einen, seiner Absicht einzig entsprechenden Wurzelwortes zu bedienen, erkennt dieser Dichter nun mit überzeugendster Gewißheit in dem tönenden Vokale, sobald er ihn in seiner höchsten Fülle als wirklichen atembeseelten Ton sich vorführt. In diesem Tone spricht sich am unverkennbarsten der Gefühlsinhalt des Vokales aus, der aus innerster Notwendigkeit gerade in diesem und keinem andren Vokale sich äußern konnte, wie dieser Vokal, dem äußeren Gegenstande gegenüber, gerade diesen und keinen andren Konsonanten aus sich nach außen verdichtete. Diesen Vokal in seinen höchsten Gefühlsausdruck auflösen, ihn nach höchster Fülle im Herzensgesangstone sich ausbreiten und verzehren lassen, heißt für den Dichter so viel, als das bisher willkürlich und deshalb beunruhigend Erscheinende in seinem dichterischen Ausdrucke zu einem Unwillkürlichen, das Gefühl so bestimmt Wiedergebenden als bestimmend Erfassenden, machen. Volle Beruhigung gewinnt er daher nur in der vollsten Erregtheit seines Ausdrucks; dadurch, daß er sein Ausdrucksvermögen nach der höchsten, ihm innewohnenden Fähigkeit verwendet, macht er es einzig zu dem Organe des Gefühls, das dem Gefühle wiederum unmittelbar

sich mitteilt; und aus seinem eigenen Sprachvermögen erwächst ihm dieses Organ, sobald er es nach seiner ganzen Fähigkeit ermißt und verwendet. —

Der Dichter, der zu möglichst bestimmter Mitteilung einer Empfindung bereits die, nach Sprachakzenten geordnete Reihe im musikalischen Takte sich kundgebender Wörter durch den konsonierenden Stabreim, zu einem dem Gefühle leichter mitteilbaren sinnlichen Verständisse zu bringen suchte, wird dies Gefühlsverständnis nun immer vollkommener ermöglichen, wenn er die Vokale der akzentuierten Wurzelwörter, wie zuvor ihre Konsonanten, wiederum zu einem Reime verbindet, der ihr Verständnis dem Gefühle auf das Bestimmendste erschließt. Das Verständnis des Vokales begründet sich aber nicht auf seine oberflächliche Verwandtschaft mit einem gereimten andren Wurzelvokale, sondern, da alle Vokale unter sich urverwandt sind, auf die Aufdeckung dieser Urverwandtschaft durch die volle Geltendmachung seines Gefühlsinhaltes vermöge des musikalischen Tones. Der Vokal ist selbst nichts andres, als der verdichtete Ton: seine besondre Kundgebung bestimmt sich durch seine Wendung nach der äußeren Oberfläche des Gefühlskörpers, der — wie wir sagten — dem Auge des Gehöres das abgespiegelte Bild des äußeren, auf den Gefühlskörper wirkenden, Gegenstandes darstellt; die Wirkung des Gegenstandes auf den Gefühlskörper selbst gibt der Vokal durch unmittelbare Äußerung des Gefühles auf dem ihm nächsten Wege kund, indem er seine, von Außen empfangene Individualität zu der Universalität des reinen Gefühlsvermögens ausdehnt, und dies geschieht im musikalischen Tone. Was den Vokal gebar und ihn zu besonderster Verdichtung zum Konsonanten nach außen bestimmte, zu dem kehrt er, von außen bereichert, als ein besonderer zurück, um sich in ihm, dem nun ebenfalls Bereicherten, aufzulösen: dieser bereicherte, individuell gefestigte, zur Gefühlsuniversalität ausgedehnte Ton ist das erlösende Moment des dichtenden Gedankens, der in dieser Erlösung zum unmittelbaren Gefühlsergusse wird.

Dadurch, daß der Dichter den Vokal des akzentuierten und stabgereimten Wurzelwortes in sein Mutterelement, den musikalischen Ton, auflöst, tritt er mit Bestimmtheit nun in die Tonsprache ein: von diesem Augenblicke an hat er die Verwandt-

schaft der Akzente nicht mehr nach einem, jenem Auge des Gehöres erkennbaren Maße zu bestimmen, sondern die für das schnelle Empfängnis des Gefühles als notwendig erforderliche Verwandtschaft der zu musikalischen Tönen gewordenen Vokale bestimmt sich nun nach einem Maße, das, nur jenem Ohre des Gehöres erkennbar, in seiner empfängnisfähigen Eigentümlichkeit sicher und gebieterisch begründet ist. — Die Verwandtschaft der Vokale zeigt sich schon für die Wortsprache als eine ihnen allen urgleiche mit solcher Bestimmtheit, daß wir Wurzelsilben, denen der Anlaut fehlt, allein schon aus dem Offenstehen des Vokales nach vorn als stabzureimende erkennen, und hierin keineswegs durch die volle äußere Ähnlichkeit des Vokales bestimmt werden; wir reimen z. B. „Aug' und Ohr".* Diese Urverwandtschaft, die in der Wortsprache als ein unbewußtes Gefühlsmoment sich erhalten hat, bringt die volle Tonsprache dem Gefühle zum untrüglichen Bewußtsein; indem sie den besonderen Vokal zum musikalischen Tone erweitert, teilt sie seine Besonderheit unsrem Gefühle als in einem urverwandtschaftlichen Verhältnisse enthalten und aus dieser Verwandtschaft geboren mit, und läßt uns als die Mutter der reichen Vokalfamilie das unmittelbar nach außen gewandte rein menschliche Gefühl selbst erkennen, das sich nur nach außen wendet, um wiederum unsrem rein menschlichen Gefühle sich mitzuteilen.

Die Darstellung der Verwandtschaft der zu Tönen gewordenen Vokallaute an unser Gefühl kann daher nicht mehr der Wortdichter bewerkstelligen, sondern der Tondichter.

III.

Der charakteristische Unterschied zwischen Wort- und Tondichter besteht darin, daß der Wortdichter unendlich zerstreute, nur dem Verstande wahrnehmbare Handlungs-, Empfindungs-

* Wie vortrefflich bezeichnet in diesem Reime die Sprache die zwei nach außen offenliegendsten Empfängnisorgane durch die nach außen ebenfalls offenliegenden Vokale; es ist, als ob diese Organe hierin als mit der ganzen Fülle ihrer universellen Empfängniskraft aus dem Innern unmittelbar und nackt nach außen gewandt sich kundgäben.

und Ausdrucksmomente auf einem, dem Gefühle möglichst erkennbaren Punkt zusammendrängte; wogegen nun der Tondichter den zusammengedrängten dichten Punkt nach seinen vollen Gefühlsinhalte zur höchsten Fülle ausgedehnen hat. Das Verfahren des dichtenden Verstandes ging im Drange nach Mitteilung an das Gefühl dahin, aus den weitesten Fernen sich zu dichtester Wahrnehmbarkeit durch das sinnliche Empfängnisvermögen zu sammeln; von hier aus, vom Punkte der unmittelbaren Berührung mit dem sinnlichen Empfängnisvermögen, hat sich das Gedicht ganz so auszubreiten, wie das empfangende sinnliche Organ, das zur Wahrnehmung des Gedichtes sich ebenfalls auf einen dichten, nach außen gewandten Punkt zusammen drängte, unmittelbar durch die Empfängnis sich in weitere und immer weitere Kreise, bis zur Erregung alles innerlichen Empfindungsvermögens, ausbreitet.

Das Verkehrte in dem notgedrungenen Verfahren des einsamen Dichters und des einsamen Musikers lag bisher eben darin, daß der Dichter, um dem Gefühle sich faßlich mitzuteilen, sich in jene vage Breite ausdehnte, in der er zum Schilderer tausender von Einzelheiten wurde, die eine bestimmte Gestalt der Phantasie so kenntlich wie möglich vorführen sollten: die von vielfach bunten Einzelheiten bedrängte Phantasie konnte sich des vorgeführten Gegenstandes endlich immer wieder nur dadurch bemächtigten, daß sie diese verwirrenden Einzelheiten genau zu fassen suchte, und hierdurch in die Wirksamkeit des reinen Verstandes sich verlor, an den der Dichter sich einzig nur wieder wenden konnte, wenn er von der massenhaften Breite seiner Schilderungen betäubt sich schließlich nach einem ihm vertrauten Anhaltspunkte umsah. Der absolute Musiker sah sich dagegen bei seinen Gestalten gedrängt, ein unendlich weites Gefühlselement zu bestimmten, dem Verstande möglichst wahrnehmbaren Punkten zusammenzudrängen; er mußte hierzu der Fülle seines Elementes immer mehr entsagen, das Gefühl zu einem — an sich aber unmöglichen — Gedanken zu verdichten sich mühen, und endlich diese Verdichtung nur durch vollständige Entkleidung von allem Gefühlsausdrucke als eine gedachte, einem beliebigen äußeren Gegenstande nachgeahmte Erscheinung, der willkürlichen Phantasie empfehlen. — Die Musik glich so dem lieben Gotte unserer Legenden, der vom Himmel auf die Erde herab-

stieg, um sich dort aber ersichtlich zu machen, Gestalt und Gewand gemeiner Alltagsmenschen annehmen mußte: keiner merkte in dem oft zerlumpten Bettler mehr den lieben Gott. Der wahre Dichter soll nun aber kommen, der mit dem hellsehenden Auge der höchsten erlösungsbedürftigen Dichternot in dem schmutzigen Bettler den erlösenden Gott erkennt, Krücken und Lumpen von ihm nimmt, und auf dem Hauche seines sehnsüchtigen Verlangens mit ihm sich in die unendlichen Räume aufschwingt, in die der befreite Gott mit seinem Atem unendliche Wonnen des seligsten Gefühles auszugießen weiß. So wollen wir die kärgliche Sprache des Alltagslebens, in welchem wir noch nicht das sind, was wir sein *können*, und deshalb auch noch nicht kundgeben, was wir kundgeben *können*, hinter uns werfen, um im Kunstwerke eine Sprache zu reden, in der wir einzig das auszusprechen vermögen, was wir kundgeben *müssen*, wenn wir ganz das *sind*, was wir sein können.

Der Tondichter hat nun die Töne des Verses nach ihrem verwandtschaftlichen Ausdrucksvermögen so zu bestimmen, daß sie nicht nur den Gefühlsinhalt dieses oder jenes Vokales, als *besonderen* Vokales, kundgeben, sondern diesen Inhalt zugleich als einen *allen* Tönen des Verses verwandten, und diesen verwandten Inhalt als *ein besonderes Glied der Urverwandtschaft aller Töne* dem Gefühle darstellen.

Dem Wortdichter war die Aufdeckung einer dem Gefühle und durch dieses dem Verstande endlich selbst einleuchtenden Verwandtschaft der von ihm hervorgehobenen Akzente nur durch den konsonierenden Stabreim der Sprachwurzeln möglich; was diese Verwandtschaft bestimmte, war aber gerade nur die Besonderheit des gleichen Konsonanten; kein anderer Konsonant konnte sich mit diesem reimen, und die Verwandtschaft war daher nur auf eine besondere Familie beschränkt, die gerade nur dadurch dem Gefühle kenntlich war, daß sie als eine durchaus getrennte Familie sich kundgab. Der Tondichter dagegen hat über einen verwandtschaftlichen Zusammenhang zu verfügen, der bis in das Unendliche reicht; und mußte sich der Wortdichter damit begnügen, durch die volle Gleichheit ihrer anlautenden Konso-

nanten gerade nur die besonders hervorgehobenen Wurzelwörter seiner Phrase dem Gefühle als sinnlich wie sinnig verwandt vorzuführen, so hat der Musiker dagegen die Verwandtschaft seiner Töne zunächst in der Ausdehnung darzustellen, daß er sie von den Akzenten aus über alle, auch unbetonteren Vokale der Phrase ausgießt, so daß nicht die Vokale der Akzente allein, sondern alle Vokale überhaupt als unter sich verwandt dem Gefühle sich darstellen.

Wie die Akzente in der Phrase ihr besonderes Licht nicht nur zuerst durch den Sinn, sondern in ihrer sinnlichen Kundgebung durch die in der Senkung befindlichen, unbetonteren Wörter und Silben erhalten, so haben auch die Haupttöne ihr besonderes Licht von den Nebentönen zu gewinnen, welche zu ihnen sich ganz so zu verhalten haben, wie die Auf- und Abtakte zu den Hebungen. Die Wahl und Bedeutung jener Nebenwörter und -Silben, sowie ihre Beziehung zu den akzentuierten Wörtern ward zunächst von dem Verstandesinhalte der Phrase bestimmt; nur in dem Grade, als dieser Verstandesinhalt durch Verdichtung umfangreicher Momente zu einem gedrängten, dem Gehörsinne auffallend wahrnehmbaren Ausdrucke gesteigert wurde, verwandelte er sich in einen Gefühlsinhalt. Die Wahl und Bedeutung der Nebentöne, sowie ihre Beziehung zu den Haupttönen ist nun vom Verstandesinhalte der Phrase insofern nicht mehr abhängig, als dieser im rhythmischen Verse und im Stabreime bereits zu einem Gefühlsinhalte sich verdichtet hat, und die volle Verwirklichung dieses Gefühlsinhaltes durch seine unmittelbarste Mitteilung an die Sinne von da an einzig nur noch bemerkstelligt werden soll, wo durch die Auflösung des Vokales in den Gesangston die reine Sprache des Gefühles als die einzig noch vermögende anerkannt worden ist. Von dem musikalischen Ertönen des Vokales in der Wortsprache an ist das Gefühl zum bestimmten Anordner aller weiteren Kundgebung an die Sinne erhoben worden, und das musikalische Gefühl bestimmt nun allein noch die Wahl und Bedeutung der Neben- wie Haupttöne, und zwar nach der Natur der Tonverwandtschaft, deren besonderes Glied durch den notwendigen Gefühlsausdruck der Phrase zur Wahl entschieden wird.

Die Verwandtschaft der Töne ist aber die musikalische Harmonie, die wir hier zunächst nach ihrer Ausdehnung in der

Fläche aufzufassen haben, in welcher sich die Gliedfamilien der weitverzweigten Verwandtschaft der Tonarten darstellen. Behalten wir jetzt die hier gemeinte horizontale Ausdehnung der Harmonie im Auge, so behalten wir uns ausdrücklich die allbestimmende Eigenschaft der Harmonie in ihrer vertikalen Ausdehnung zu ihrem Urgrunde für den entscheidenden Moment unserer Darstellung vor. Jene horizontale Ausdehnung als Oberfläche der Harmonie ist aber die Physiognomie derselben, die dem Auge des Dichters noch erkennbar ist; sie ist der Wasserspiegel, der dem Dichter noch sein eigenes Bild zurückspiegelt, wie er dies Bild zugleich auch dem beschauenden Auge desjenigen, an den der Dichter sich mitteilen wollte, zuführt. Dieses Bild aber ist in Wahrheit die verwirklichte Absicht des Dichters, — eine Verwirklichung, die dem Musiker wiederum nur möglich ist, wenn er aus der Tiefe des Meeres der Harmonie zu dessen Oberfläche auftaucht, auf der eben die entzückende Vermählung des zeugenden dichterischen Gedankens mit dem unendlichen Gebärungsvermögen der Musik gefeiert wird.

Jenes wogende Spiegelbild ist die Melodie. In ihr wird der dichterische Gedanke zum unwillkürlich ergreifenden Gefühlsmomente, wie das musikalische Gefühlsvermögen in ihr die Fähigkeit gewinnt, sich bestimmt und überzeugend, als scharf begrenzte, zu plastischer Individualität gestaltete, menschliche Erscheinung kundzugeben. Die Melodie ist die Erlösung des unendlich bedingten dichterischen Gedankens zum tiefempfundenen Bewußtsein höchster Gefühlsfreiheit: sie ist das gewollte und dargetane Unwillkürliche, das bewußte und deutlich verkündete Unbewußte, die gerechtfertigte Notwendigkeit eines aus weitester Verzweigung zur bestimmtesten Gefühlsäußerung verdichteten, unendlich umfangreichen Inhaltes.

Halten wir nun diese, auf der horizontalen Oberfläche der Harmonie als Spiegelbild des dichterischen Gedankens erscheinende, und der Urverwandtschaft der Töne durch Aufnahme in eine Familie dieser Verwandtschaft — die Tonart — eingereihte Melodie gegen jene mütterliche Urmelodie, aus der einst die Wortsprache geboren wurde, so zeigt sich uns folgender überaus

wichtige, und hier mit Bestimmtheit ins Auge zu fassende Unterschied.

Aus einen unendlich verfließenden Gefühlsvermögen drängten sich zuerst menschliche Empfindungen zu einem allmählich immer bestimmteren Inhalte zusammen, um sich in jener Urmelodie der Art zu äußern, daß der naturnotwendige Fortschritt in ihr sich endlich bis zur Ausbildung der reinen Worsprache steigerte. Das Bezeichnendste der ältesten Lyrik ist das, daß in ihr die Worte und der Vers aus dem Tone und der Melodie hervorgingen, wie sich die Leibesgebärde aus der allgemein hindeutenden und nur in öfterster Wiederholung verständlichen Tanzbewegungen zur gemessseneren, bestimmteren mimischen Gebärde verkürzte. Je mehr sich in der Entwicklung des menschlichen Geschlechtes das unwillkürliche Gefühlsvermögen zum willkürlichen Verstandesvermögen verdichtete; je mehr demnach auch der Inhalt der Lyrik aus einem Gefühlsinhalte zu einem Verstandesinhalte ward, — desto erkennbarer entfernte sich auch das Wortgedicht von seinem ursprünglichen Zusammenhange mit jener Urmelodie, deren es sich gewissermaßen für seinen Vortrag nur noch bediente, um einen kälteren didaktischen Inhalt dem altgewohnten Gefühle so schmackhaft wie möglich zuzuführen. Die Melodie selbst, wie sie einst dem Urempfindungsvermögen der Menschen als notwendiger Gefühlsausdruck entblüht war und in dem ihr entsprechenden Vereine mit Wort und Gebärde sich zu der Fülle entwickelt hatte, die wir noch heute in der echten Volksmelodie wahrnehmen, vermochten jene reflektierenden Verstandesdichter nicht zu modeln und dem Inhalte ihrer Ausdrucksweise entsprechend zu variieren; noch weniger aber war es ihnen möglich, aus dieser Ausdrucksweise selbst zur Bildung neuer Melodien sich anzulassen, weil eben der Fortschritt der allgemeinen Entdeckung in dieser großen Bildungsperiode ein Fortschreiten aus dem Gefühle zum Verstande war, und der wachsende Verstand in seinem Experimentieren sich nur gehindert fühlen konnte, wenn er zur Erfindung neuer Gefühlsausdrücke, die ihm fern lagen, irgendwie gedrängt worden wäre.

So lange die lyrische Form eine von der Öffentlichkeit erkannte und geforderte blieb, variierten daher die Dichter, die dem Inhalte ihrer Dichtungen nach zum Erfinden von Melodien unfähig geworden waren, vielmehr das Gedicht, nicht aber die

Melodie, die sie unverrückt stehen ließen, und der zu lieb sie nur dem Ausdrucke ihrer dichterischen Gedanken eine äußerliche Form verliehen, welche sie als Textvariation der unveränderten Melodie unterlegten. Die so überreiche Form der auf uns gekommenen griechischen Sprachlyrik, und namentlich auch die Chorgesänge der Tragiker, können wir uns als aus dem Inhalte dieser Dichtungen notwendig bedingt gar nicht erklären. Der meist didaktische und philosophische Inhalt dieser Gesänge steht gemeinhin in einem so lebhaften Widerspruche mit dem sinnlichen Ausdrucke in der überreich wechselnden Rhythmik der Verse, daß wir diese so mannigfaltige sinnliche Kundgebung nicht als aus dem Inhalte der dichterischen Absicht an sich hervorgegangen, sondern als aus der Melodie bedingt, und ihren unwandelbaren Anforderungen mit Gehorsam zurechtgelegt, begreifen können. — Noch heute kennen wir die echtesten Volksmelodien nur mit späteren Texten, die zu ihnen, den einmal bestehenden und beliebten Melodien, auf diese oder jene äußere Veranlassung hin nachgedichtet worden sind, und — wenn auch auf einer bei weitem niedrigeren Stufe — verfahren noch heute, zumal französische Vaudevilledichter, indem sie ihre Verse zu bekannten Melodien dichten und diese Melodien kurzweg dem Darsteller bezeichnen, nicht unähnlich den griechischen Lyrikern und Tragödiendichtern, die jedenfalls zu fertigen, der ältesten Lyrik ureigenen und im Munde des Volkes — namentlich bei heiligen Gebräuchen — fortlebenden Melodien die Verse dichteten, deren wunderbar reiche Rhythmik uns jetzt, da wir jene Melodien nicht mehr kennen, in Erstaunen setzt.

Die eigentliche Darlegung der Absicht des griechischen Tragödiendichters enthüllt aber, nach Inhalt und Form, der ganze Verlauf ihrer Dramen, der sich unstreitbar aus dem Schoße der Lyrik zur Verstandesreflexion hin bewegt, wie der Gesang des Chores in die nur noch gesprochene jambische Rede der Handelnden ausmündet. Was diese Dramen in ihrer Wirkung uns aber noch als so ergreifend hinstellt, das ist eben das in ihnen beibehaltene, und in den Hauptmomenten stärker wiederkehrende lyrische Element, in dessen Verwendung der Dichter mit vollem Bewußtsein verfuhr, gerade wie der Didaktiker, der seine Lehrgedichte der Jugend in den Schulen im gefühlbestimmenden lyrischen Gesange vorführte. Nur zeigt uns ein tieferer Blick, daß der

tragische Dichter seiner Absicht nach minder unverhohlen und redlich war, wenn er sie in das lyrische Gewand einkleidete, als da, wo er sie unumwunden nur noch in der gesprochenen Rede ausdrückte, und in dieser didaktischen Rechtschaffenheit, aber künstlerischen Unredlichkeit, liegt der schnelle Verfall der griechischen Tragödie begründet, der das Volk bald anmerkte, daß sie nicht sein Gefühl unwillkürlich, sondern seinen Verstand willkürlich bestimmen wollte. Euripides hatte unter der Geißel des aristophanischen Spottes blutig für diese plump von ihm aufgedeckte Lüge zu büßen. Daß die immer didaktisch absichtlichere Dichtkunst zur staatspraktischen Rhetorik, und endlich gar zur Literaturprosa werden mußte, war die äußerste, aber ganz natürliche Konsequenz der Entwicklung des Verstandes aus dem Gefühle, und — für den künstlerischen Ausdruck — der Wortsprache aus der Melodie. —

Die Melodie, deren Gebärung wir jetzt lauschen, verhält sich aber zu jener mütterlichen Urmelodie als ein vollkommener Gegensatz, den wir nun, nach den vorangegangenen umständlicheren Betrachtungen, als ein Fortschreiten aus dem Verstande zum Gefühl, aus der Wortphrase zur Melodie, gegenüber dem Fortschreiten aus dem Gefühle zum Verstande, aus der Melodie zur Wortphrase, kurz zu bezeichnen haben. Auf dem Wege des Fortschreitens von der Wortsprache zur Tonsprache gelangten wir bis auf die horizontale Oberfläche der Harmonie, auf der sich die Wortphrase des Dichters als musikalische Melodie abspiegelte. Wie wir nun von dieser Oberfläche aus uns des ganzen Gehaltes der unermeßlichen Tiefe der Harmonie, dieses urverwandtschaftlichen Schoßes aller Töne, zur immer ausgedehnteren Verwirklichung der dichterischen Absicht bemächtigen, und so die dichterische Absicht als zeugendes Moment in die volle Tiefe jenes Urmutterelementes in der Weise versenken wollen, daß wir jedes Atom dieses ungeheuren Gefühlschaos zu bewußter, individueller Kundgebung in einem dennoch nie sich verengenden, sondern stets sich erweiternden Umfange bestimmen; der künstlerische Fortschritt also, der sich in der Ausbreitung einer bestimmten, bewußten Absicht in ein unendliches, und bei aller Unermeßlichkeit dennoch wiederum genau und bestimmt sich kundgebendes Gefühlsvermögen herausstellt, — soll nun der Gegenstand unsrer weiteren schließlichen Darstellungen sein. —

Bestimmen wir zunächst aber noch Eines, um unsren heutigen Erfahrungen gegenüber uns verständlich zu machen.

Wenn wir die Melodie, wie wir sie bis jetzt nur bezeichneten, als äußerste, vom Dichter notwendig zu ersteigende Höhe des Gefühlsausdruckes der Wortsprache faßten, und auf dieser Höhe den Wortvers bereits auf der Oberfläche der musikalischen Harmonie wiedergespiegelt erblickten, so erkennen wir bei näherer Prüfung zu unsrer Überraschung, daß diese Melodie der Erscheinung nach vollkommen dieselben ist, die aus der unermeßlichen Tiefe der Beethovenschen Musik an deren Oberfläche sich heraufdrängte, um in der „neunten Symphonie" das helle Sonnenlicht des Tages zu grüßen. Die Erscheinung dieser Melodie auf der Oberfläche des harmonischen Meeres ermöglichte sich, wie wir sahen, nur aus dem Drange des Musikers, dem Dichter Aug' in Auge zu sehen; nur der Wortvers des Dichters war vermögend, sie auf jener Oberfläche festzuhalten, auf der sie sonst sich nur als flüchtige Erscheinung kundgegeben hätte, um ohne diesen Anhalt schnell wieder in die Tiefe des Meeres unterzusinken. Diese Melodie war der Liebesgruß des Weibes an den Mann; das umfassende „ewig Weibliche" bewährte sich hier liebevoller als das egoistische Männliche, denn es ist die Liebe selbst, und nur als höchstes Liebesverlangen ist das Weibliche zu fassen, offenbare es sich nun im Manne oder im Weibe. Der geliebte Mann wich bei jener wundervollen Begegnung dem Weibe noch aus: was für dieses Weib der höchste, opferduftigste Genuß eines ganzen Lebens war, war, für den Mann nur ein flüchtiger Liebesrausch. Erst der Dichter, dessen Absicht wir uns hier darstellten, fühlt sich zur herzinnigsten Vermählung mit dem „ewig Weiblichen" der Tonkunst so unwiderstehlich stark gedrängt, daß er in dieser Vermählung zugleich seine Erlösung feiert.

Durch den erlösenden Liebeskuß jener Melodie wird der Dichter nun in die tiefen, unendlichen Geheimnisse der weiblichen Natur eingeweiht: er sieht mit andren Augen und fühlt mit andren Sinnen. Das bodenlose Meer der Harmonie, aus dem ihm jene beseligende Erscheinung entgegentauchte, ist ihm kein Gegenstand der Scheu, der Frucht, des Grausens mehr, wie als ein unbekanntes, fremdes Element es seiner Vorstellung zuvor erschien; nicht nur auf den Wogen dieses Meeres vermag er nun zu schwimmen, sondern — mit neuen Sinnen begabt — taucht

er jetzt bis auf den tiefsten Grund hinab. Aus seinem einsamen, furchtbar weiten Mutterhause hatte es das Weib hinausgetrieben, um des Nahens des Geliebten zu harren; jetzt senkt dieser mit der Vermählten sich hinab, und macht sich mit allen Wundern der Tiefe traulich bekannt. Sein verständiger Sinn durchdringt alles klar und besonnen bis auf den Urquell, von dem aus er die Wogensäulen ordnet, die zum Sonnenlichte emporsteigen sollen, um an seinem Scheine in wonnigen Wellen dahinzuwallen, nach dem Säuseln des Westes sanft zu plätschern, oder nach den Stürmen des Nordes sich männlich zu bäumen; denn auch dem Atem des Windes gebietet nun der Dichter, — denn dieser Atem ist nichts andres, als der Hauch unendlicher Liebe, der Liebe, in deren Wonne der Dichter erlöst ist, in deren Macht er zum Walter der Natur wird.

Prüfen wir das Walten des tonvermählten Dichters nun mit nüchternem Auge. —

Das verwandtschaftliche Band der Töne, deren rhythmisch bewegte, und in Hebungen und Senkungen gegliederte Reihe die Versmelodie ausmacht, verdeutlicht sich dem Gefühle zunächst in der Tonart, die aus sich die besondere Tonleiter bestimmt, in welcher die Töne jener melodischen Reihe als besondere Stufen enthalten sind. — Wir sahen bis dahin den Dichter in dem notwendigen Streben begriffen, die Mitteilung seines Gedichtes an das Gefühl dadurch zu ermöglichen, daß er den aus weiten Kreisen gesammelten und zusammengedrängten Einzelheiten seiner sprachorganischen Ausdrucksmittel das unter sich Fremdartige benahm, indem er sie, namentlich auch durch den Reim, in möglichst darstellbarer Verwandtschaft dem Gefühle vorführte. Diesem Drange lag das unwillkürliche Wissen von der Natur des Gefühles zugrunde, das nur das Einheitliche, in seiner Einheit das Bedingte und Bedingende zugleich Enthaltende, das mitgeteilte Gefühl also nach seinem Gattungswesen, in der Art erfaßt, daß es sich von den in ihm enthaltenen Gegensätzen nicht nach eben diesem Gegensatze, sondern nach dem Wesen der Gat-

tung, in welchem die Gegensätze versöhnt sind, bestimmen läßt. Der Verstand löst, das Gefühl bindet; d. h. der Verstand löst die Gattung in die ihr inliegenden Gegensätze auf, das Gefühl bindet die Gegensätze wieder zur einheitlichen Gattung zusammen. Diesen einheitlichen Ausdruck gewann der Dichter am vollständigsten endlich im Aufgehen des, nach Einheit nur ringenden Wortverses in die Gesangsmelodie, die ihren einheitlichen, das Gefühl unfehlbar bestimmenden Ausdruck aus der, den Sinnen unwillkürlich sich darstellenden Verwandtschaft der Töne gewinnt.

Die Tonart ist die gebundenste, unter sich eng verwandteste Familie der ganzen Tongattung; als wahrhaft verwandt mit der ganzen Tongattung zeigt sie sich uns aber da, wo sie aus der Neignug ihrer einzelnen Tonfamilienglieder zur unwillkürlichen Verbindungen mit andren Tonarten fortschreitet. Wir können die Tonart hier sehr entsprechend mit den alten pariarchalischen Stammfamilien der menschlichen Geschlechter vergleichen: in diesen Familien begriffen sich nach unwillkürlichem Irrtume die ihnen Angehörigen als Besondere, nicht als Glieder der ganzen menschlichen Gattung; die Geschlechtsliebe des Individuums, die sich nicht an einer gewöhnten, sondern nur an einer ungewöhnten Erscheinung entzündete, war es aber, was die Schranken der patriarchischen Familie überstieg und die Verbindung mit anderen Familien knüpfte. Das Christentum hat die Einheit der menschlichen Gattung in ahnungsvoller Verzückung verkündet: die Kunst, die dem Christentume ihre eigentümlichste Entwicklung verdankte, die Musik, hat jenes Evangelium in sich aufgenommen und zu schwelgerisch entzückender Kundgebung an das sinnliche Gefühl als moderne Tonsprache gestaltet. Vergleichen wir jene urpatriarchalischen Nationalmelodien, die eigentlichen Familienüberlieferungen besonderer Stämme, mit der Melodie, die aus dem Fortschritte der Musik durch die christliche Entwicklung uns heute ermöglicht ist, so finden wir dort als charakteristisches Merkmal, daß sich die Melodie fast nie aus einer bestimmten Tonart herausbewegt, und mit ihr bis zur Unbeweglichkeit verwachsen erscheint; dagegen hat die uns mögliche Melodie die unerhört mannigfaltigste Fähigkeit erhalten, vermöge der harmonischen Modulation die in ihr angeschlagene Haupttonart mit den entferntesten Tonfamilien in Verbindung zu setzen, so daß uns in einem größeren Tonsatze

die Urverwandtschaft aller Tonarten gleichsam im Lichte einer besonderen Haupttonart vorgeführt wird.

Dies unermeßliche Ausdehnungs- und Verbindungsvermögen hat den modernen Musiker so berauscht, daß er, aus diesem Rausche wiederum ernüchtert, sogar absichtlich nach jener beschränkteren Familienmelodien sich umsah, um durch eine ihr nachgeahmte Einfachheit sich verständlich zu machen. Dieses Umsehen nach jener patriarchalischen Beschränktheit zeigt uns die eigentliche schwache Seite unsrer ganzen Musik, in der wir bisher — so zu sagen — die Rechnung ohne den Wirt gemacht hatten. Von dem Grundtone der Harmonie aus war die Musik zu einer ungeheuer mannigfaltigen Breite aufgeschossen, in der dem zweck- und ruhelos daherschwimmenden absoluten Musiker endlich bang zu Mute wurde: er sah vor sich nichts wie eine unendliche Wogenmasse von Möglichkeiten, in sich selbst aber ward er sich keines, diese Möglichkeiten bestimmenden Zweckes bewußt, — wie die christliche Allmenschlichkeit auch nur ein verschwimmendes Gefühl ohne den Anhalt war, der es einzig als ein deutliches Gefühl rechtfertigen konnte, und dieser Anhalt ist der wirkliche Mensch. Somit mußte der Musiker sein ungeheures Schwimmvermögen fast bereuen; er sehnte sich nach den urheimatlichen stillen Buchten zurück, wo zwischen engen Ufern das Wasser ruhig und nach einer bestimmten Stromrichtung floß. Was ihn zu dieser Rückkehr bewog, war nichts anderes als die empfundene Zwecklosigkeit seines Umherschweifens auf hoher See, genau genommen also das Bekenntnis, eine Fähigkeit zu besitzen, die er nicht zu nutzen vermöge, — die Sehnsucht nach dem Dichter. Beethoven, der kühnste Schwimmer, sprach diese Sehnsucht deutlich aus; nicht aber nur jene patriarchalische Melodie stimmte er wieder an, sondern er sprach auch den Dichtervers zu ihr aus. Schon an einer andren Stelle machte ich in diesem letzteren Bezuge auf ein ungemein wichtiges Moment aufmerksam, auf das ich hier zurückkommen muß, weil es uns jetzt zu einem neuen Anhaltspunkte aus dem Gebiete der Erfahrung zu dienen hat. Jene — wie ich sie zur Charakteristik ihrer historischen Stellung fortfahre zu nennen — patriarchalische Melodie, die Beethoven in der „neunten Symphonie" als zur Bestimmung des Gefühls endlich gefundene anstimmt, und von der ich früher behauptete, daß sie nicht aus dem Gedichte

Schillers entstanden, sondern daß sie vielmehr, außerhalb des Wortverses erfunden, diesem nur übergebreitet worden sei, zeigt sich uns als gänzlich in dem Tonfamilienverhältnisse beschränkt, in welchem sich das alte Nationalvolkslied bewegt. Sie enthält so gut wie gar keine Modulation und erscheint in einer solchen tonleitereigenen Einfachheit, daß sich in ihr die Absicht des Musikers, als eine auf den historischen Quell der Musik rückgängige, unverhohlen deutlich ausspricht. Diese Absicht war eine notwendige für die absolute Musik, die nicht auf der Basis der Dichtkunst steht: der Musiker, der sich nur in Tönen klar verständlich dem Gefühle mitteilen will, kann dieses nur durch Herabstimmung seines unendlichen Vermögens zu einem sehr beschränkten Maße. Als Beethoven jene Melodie aufzeichnete, sagte er: — so können wir absoluten Musiker uns einzig verständlich kundgeben. Nicht aber eine Rückkehr zu dem Alten ist der Gang der Entwicklung alles Menschlichen, sondern der Fortschritt: alle Rückkehr zeigt sich uns überall als keine natürliche, sondern als eine künstliche. Auch die Rückkehr Beethovens zu der patriarchalischen Melodie war, wie diese Melodie selbst, eine künstliche. Aber die bloße Konstruktion dieser Melodie war auch nicht der künstlerische Zweck Beethovens; vielmehr sehen wir, wie er sein melodisches Erfindungsvermögen absichtlich nur für einen Augenblick so weit herabstimmt, um auf der natürlichen Grundlage der Musik anzukommen, auf der er dem Dichter seine Hand hinzustrecken, aber auch die des Dichters zu ergreifen vermochte. Als er mit dieser einfachen, beschränkten Melodie die Hand des Dichters in der seinigen fühlt, schreitet er nun auf dem Gedichte selbst, und aus diesem Gedichte, seinem Geiste und seiner Form nach gestaltend, zu immer kühnerem und mannigfaltigerem Tonbau vorwärts, um uns endlich Wunder, wie wir sie bisher noch nie geahnt, Wunder wie das „Seid umschlungen, Millionen!", „Ahnest du den Schöpfer, Welt?" und endlich das sicher verständliche Zusammenertönen des „Seid umschlungen" mit dem „Freude, schöner Götterfunken!" — aus dem Vermögen der dichtenden Tonsprache entstehen zu lassen. Wenn wir nun den breiten melodischen Bau in der musikalischen Ausführung des ganzen Verses „Seid umschlungen" mit der Melodie vergleichen, die der Meister aus absolutem musikalischem Vermögen über den Vers „Freude, schöner Götterfunken" gleich-

sam nur ausbreitete, so gewinnen wir ein genaueres Verständnis des Unterschiedes zwischen der — wie ich sie nannte — patriarchalischen Melodie und der aus der dichterischen Absicht auf dem Wortverse emporwachsenden Melodie. Wie jene nur im beschränktesten Tonfamilienverhältnisse sich deutlich kundgab, so vermag diese — und zwar nicht nur ohne unverständlich zu werden, sondern gerade erst um dem Gefühle recht verständlich zu sein — die engere Verwandtschaft der Tonart, durch die Verbindung mit wiederum verwandten Tonarten, bis zur Urverwandtschaft der Töne überhaupt auszudehnen, indem sie so das sicher geleitete Gefühl zum unendlichen, rein menschlichen Gefühle erweitert. —

Die Tonart einer Melodie ist das, was die in ihr enthaltenen verschiedenen Tönen dem Gefühle zunächst in einem verwandtschaftlichen Bande vorführt. Die Veranlassung zur Erweiterung dieses engeren Bandes zu einem ausgedehnteren, reicheren leitet sich noch aus der dichterischen Absicht, insofern sie sich im Sprachverse bereits zu einem Gefühlsmoment verdichtet hat, und zwar nach dem Charakter des besonderen Ausdrucks einzelner Haupttöne her, die eben vom Verse aus bestimmt worden sind. Diese Haupttöne sind gewissermaßen die jugendlich erwachsenden Glieder der Familie, die sich aus der gewohnten Umgebung der Familie heraus nach ungeleiteter Selbständigkeit sehnen: diese Selbständigkeit gewinnen sie aber nicht als Egoisten, sondern durch Berührung mit einem andren, eben, außerhalb der Familie Liegenden. Die Jungfrau gelangt zu selbständigem Heraustreten aus der Familie nur durch die Liebe des Jünglings, der als der Sprößling einer anderen Familie die Jungfrau zu sich hinüberzieht. So ist der Ton, der aus dem Kreise der Tonart hinaustritt, ein bereits von einer andren Tonart angezogener und von ihr bestimmter, und in diese Tonart muß er sich daher nach dem notwendigen Gesetze der Liebe ergießen. Der aus einer Tonart in eine andre drängende Leitton, der durch dieses Drängen allein schon die Verwandtschaft mit dieser Tonart aufdeckt, kann nur als von dem Motive der Liebe bestimmt gedacht werden. Das Motiv der Liebe ist das aus dem Subjekte heraustreibende, und dieses Subjekt zur Verbindung mit einem andren nötigende. Dem einzelnen Tone kann dieses Motiv nur aus einem Zusammenhange entstehen,

der ihn als besonderen bestimmt; der bestimmende Zusammenhang der Melodie liegt aber in dem sinnlichen Ausdrucke der Wortphrase, der wiederum aus dem Sinne dieser Phrase zuerst bestimmt wurde. Betrachten wir genauer, so werden wir ersehen, daß hier dieselbe Bestimmung maßgebend ist, die bereits im Stabreime entfernter liegende Empfindungen unter sich verband.

Der Stabreim verband, wie wir sahen, dem sinnlichen Gehöre bereits Sprachwurzeln von entgegengesetztem Empfindungsausdruck (wie „Lust und Leid", „Wohl und Weh"), und führte sie so dem Gefühle als gattungsverwandte vor. In bei weitem erhöhtem Maße des Ausdruckse vermag nun die musikalische Modulation solch eine Verbindung dem Gefühle anschaulich zu machen. Nehmen wir z. B. einen stabgereimten Vers von vollkommen gleichem Empfindungsgehalte an, wie: „Liebe gibt Lust zum Leben", so würde hier der Musiker, wie in den stabgereimten Wurzeln der Akzente eine gleiche Empfindung sinnlich sich offenbart, auch keine natürliche Veranlassung zum Hinaustreten aus der einmal gewählten Tonart erhalten, sondern er würde die Hebung und Senkung des musikalischen Tones, dem Gefühle vollkommen genügend, in derselben Tonart bestimmen. Setzen wir dagegen einen Vers von gemischter Empfindung, wie: „die Liebe bringt Lust und Leid", so würde hier, wie der Stabreim zwei entgegengesetzte Empfindungen verbindet, der Musiker auch aus der angeschlagenen, der ersten Empfindung entsprechenden Tonart, in eine andre, der zweiten Empfindung, nach ihrem Verhältnisse zu der in der ersten Tonart bestimmten, entsprechende überzugehen sich veranlaßt fühlen. Das Wort „Lust", welches als äußerste Steigerung der ersten Empfindung zu der zweiten hinzudrängen scheint, würde in dieser Phrase eine ganz andre Betonung zu erhalten haben, als in jener: „die Liebe gibt Lust zum Leben"; der auf ihm gesungene Ton würde unwillkürlich zu dem bestimmenden Leitton werden, welcher mit Notwendigkeit zu der andren Tonart, in der das „Leid" auszusprechen wäre, hindrängte. In dieser Stellung zu einander würde „Leid und Lust" zu einer Kundgebung einer besonderen Empfindung werden, deren Eigentümlichkeit gerade in dem Punkte läge, wo zwei entgegengesetzte Empfindungen als sich bedingend, und somit als notwendig sich zugehörend,

als wirklich verwandt, sich darstellten; und diese Kundgebung ist nur in der Musik nach ihrer Fähigkeit der harmonischen Modulation zu ermöglichen, weil sie vermöge dieser einen bindenden Zwang auf das sinnliche Gefühl ausübt, zu dem keine andre Kunst die Kraft besitzt. — Sehen wir aber zunächst noch, wie die musikalische Modulation mit dem Versinhalte gemeinsam wieder auf die erste Empfindung zurückzuleiten vermag. — Lassen wir dem Verse „die Liebe bringt Lust und Leid" als zweiten folgen: „doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen", so würde „webt" wieder zum Leitton in die erste Tonart werden, wie von hier die zweite Empfindung zur ersten, nun bereicherten, wieder zurückkehrt, — eine Rückkehr, die der Dichter vermöge des Stabreimes an die sinnliche Gefühlswahrnehmung nur als einen Fortschritt der Empfindung des „Weh" in die der „Wonnen", nicht aber als einen Abschluß der Gattung der Empfindung „Liebe" darstellen konnte, während der Musiker gerade dadurch vollkommen verständlich wird, daß er in die erste Tonart ganz merklich zurückgeht, und die Gattungsempfindung daher mit Bestimmtheit als eine einheitliche bezeichnet, was dem Dichter, der den Wurzelanlaut für den Stabreim wechseln mußte, nicht möglich war. — Allein der Dichter deutete durch den Sinn beider Verse die Gattungsempfindung an: er verlangte somit ihre Verwirklichung vor dem Gefühle, und bestimmte den verwirklichenden Musiker für sein Verfahren. Die Rechtfertigung für sein Verfahren, das als ein unbedingtes uns willkürlich und unverständlich erscheinen würde, erhält der Musiker daher aus der Absicht des Dichters, — aus einer Absicht, die dieser eben nur andeuten oder höchstens nur für die Bruchteile seiner Kundgebung (eben im Stabreime) annähernd verwirklichen konnte, deren volle Verwirklichung aber eben nur dem Musiker möglich ist, und zwar durch das Vermögen, die Urverwandtschaft der Töne für eine vollkommen einheitliche Kundgebung ureinheitlicher Empfindungen an das Gefühl zu verwenden.

Wie unermeßlich groß dieses Vermögen ist, davon machen wir uns am leichtesten einen Begriff, wenn wir uns den Sinn der beiden oben angeführten Verse in der Art bestimmter noch dargelegt denken, daß zwischen dem Fortschritte aus der einen Empfindung und der im zweiten Verse schon ausgeführten Rückkehr zu ihr eine längere Folge von Versen die mannigfaltigste

Steigerung und Mischung zwischenliegender, teils verstärkender, teils versöhnender Empfindungen, bis zur endlichen Rückkehr zur Hauptempfindung, ausdrückte. Hier würde die musikalische Modulation, um die dichterische Absicht zu verwirklichen, in die verschiedensten Tonarten hinüber und zurück zu leiten haben; alle die berührten Tonarten würden aber in einem genauen verwandtschaftlichen Verhältnisse zu der ursprünglichen Tonart erscheinen, von der aus das besondere Licht, welches sie auf den Ausdruck werfen, wohl bedingt, und die Fähigkeit zu dieser Lichtgebung gewissermaßen selbst erst verliehen wird. Die Haupttonart würde, als Grundton der angeschlagenen Empfindung, in sich die Urverwandtschaft mit allen Tonarten offenbaren, die bestimmte Empfindung somit, vermöge des Ausdrucks, während ihrer Äußerung in einer Höhe und Ausdehnung kundtun, daß nur das ihr Verwandte für die Dauer ihrer Äußerung unser Gefühl bestimmen könnte, unser allgemeines Gefühlsvermögen von dieser Empfindnug, vermöge ihrer gesteigerten Ausdehnung einzig erfüllt würde, und somit diese eine Empfindung zur allumfassenden, allmenschlichen, unfehlbar verständlichen erhoben worden wäre.

Ist hiermit die dichterisch-musikalische Periode bezeichnet worden, wie sie sich nach einer Haupttonart bestimmt, so können wir vorläufig das Kunstwerk als das für den Ausdruck vollendetste bezeichnen, in welchem viele solcher Perioden nach höchster Fülle sich so darstellen, daß sie, zur Verwirklichung einer höchsten dichterischen Absicht, eine aus der andren sich bedingen und zu einer reichen Gesamtkundgebung sich entwickeln, in welcher das Wesen des Menschen nach einer entscheidenden Hauptrichtung hin, d. h. nach einer Richtung hin, die das menschliche Wesen vollkommen in sich zu fassen imstande ist (wie eine Haupttonart alle übrigen Tonarten in sich zu fassen vermag), auf das Sicherste und Begreiflichste dem Gefühle dargestellt wird. Dieses Kunstwerk ist das vollendete Drama, in welchem jene umfassende Richtung des menschlichen Wesens in einer folgerichtigen, sich wohl bedingenden Reihe von Gefühlsmomenten mit solcher Stärke und Überzeugungskraft an das Gefühl sich kundgibt, daß, als notwendige bestimmteste Äußerung des Gefühlsinhaltes der zu einem umfassenden Gesamtmotiv gesteigerten Momente, die Handlung aus diesem Reichtume von Bedingungen als

letztes unwillkürlich gefordertes, und somit vollkommen verstandenes Moment hervorgeht. —

Ehe wir vom Charakter der dichterisch-musikalisch melodischen Periode aus auf das Drama, wie es aus der gegenseitig sich bedingenden Entwicklung vieler nötiger solcher Perioden zu erwachsen hat, weiter schließen, müssen wir zuvor jedoch genau noch das Moment bestimmen, welches auch die einzelne melodische Periode nach ihrem Gefühlsausdrucke aus dem Vermögen der reinen Musik heraus bedingt, und uns das unermeßlich bindende Organ zur Verfügung stellen soll, durch dessen eigentümlichste Hilfe wir das vollendete Drama erst ermöglichen können. Dies Organ wird uns aus der — wie ich sie bereits nannte — vertikalen Ausdehnung der Harmonie, da, wo sie sich aus ihrem Grunde herauf bewegt, erwachsen, wenn wir der Harmonie selbst die Möglichkeit teilnehmendster Mittätigkeit am ganzen Kunstwerke zuwenden.

IV.

Wir haben bis jetzt die Bedingungen für den melodischen Fortschritt aus einer Tonart in die andre als in der dichterischen Absicht, so weit sie bereits selbst ihren Gefühlsinhalt offenbart hatte, liegend nachgewiesen, und bei diesem Nachweis bewiesen, daß der veranlassende Grund zur melodischen Bewegung, als ein auch vor dem Gefühle gerechtfertigter, nur aus dieser Absicht entstehen könne. Was diesen, dem Dichter notwendigen Fortschritt einzig ermöglicht, liegt natürlich aber nicht im Bereiche der Wortsprache, sondern ganz bestimmt nur in dem der Musik. Dieses eigenste Element der Musik, die Harmonie, ist das, was nur insoweit noch von der dichterischen Absicht bedingt wird, als es das andre, weibliche Element ist, in welches sich diese Absicht zu ihrer Verwirklichung, zu ihrer Erlösung ergießt. Denn es ist dies das gebärende Element, das die dichterische Absicht nur als zeugenden Samen aufnimmt, um ihn nach den eigensten Bedingungen seines weiblichen Organismus zur fertigen Erscheinung zu gestalten. Dieser Organismus ist ein besondrer, individueller, und zwar eben kein zeugender, sondern ein gebärender; er empfing vom Dichter den befruchtenden Samen,

die Frucht aber reift und formt er nach seinem eigenen individuellen Vermögen.

Die Melodie, wie sie auf der Oberfläche der Harmonie erscheint, ist für ihren entscheidenden rein musikalischen Ausdruck einzig aus dem von unten her wirkenden Grunde der Harmonie bedingt: wie sie sich selbst als horizontale Reihe kundgibt, hängt sie durch eine senkrechte Kette mit diesem Grunde zusammen. Diese Kette ist der harmonische Akkord, der als eine vertikale Reihe nächst verwandter Töne, aus dem Grundtone nach der Oberfläche zu aufsteigt. Das Mitklingen dieses Akkordes gibt dem Tone der Melodie erst die besondere Bedeutung, nach welcher er zu einem unterschiedenen Momente des Ausdruckes als einzig bezeichnend verwendet wurde. So wie der aus dem Grundtone bestimmte Akkord dem einzelnen Tone der Melodie erst seinen besonderen Ausdruck gibt — indem ein und derselbe Ton auf einem andren ihm verwandten Grundtone eine ganz andre Bedeutung für den Ausdruck erhält —, so bestimmt sich jeder Fortschritt der Melodie aus einer Tonart in die andre ebenfalls nur nach wechselnden Grundtone, der den Leitton der Harmonie, als solchen, aus sich bedingt. Die Gegenwart dieses Grundtones, und des aus ihm bestimmten harmonischen Akkordes, ist vor dem Gefühle, welches die Melodie nach ihrem charakteristischen Ausdruck erfassen soll, unerläßlich. Die Gegenwart der Grundharmonie heißt aber: Miterklingen derselben. Das Miterklingen der Harmonie zu der Melodie überzeugt das Gefühl erst vollständig von dem Gefühlsinhalte der Melodie, die ohne dieses Miterklingen dem Gefühle etwas unbestimmt ließe; nur aber bei vollster Bestimmtheit aller Momente des Ausdrucks bestimmt sich auch das Gefühl schnell und unmittelbar zur unwillkürlichen Teilnahme, und volle Bestimmtheit des Ausdrucks heißt aber wiederum nur: vollständigste Mitteilung all' seiner notwendigen Momente an die Sinne.

Das Gehör fordert also gebieterisch auch das Miterklingen der Harmonie zur Melodie, weil es erst durch dieses Miterklingen sein sinnliches Empfängnisvermögen vollkommen erfüllt, somit befriedigt erhält, und demnach mit notwendiger Beruhigung dem wohlbedingten Gefühlsausdrucke der Melodie sich zuwenden kann. Das Miterklingen der Harmoinie zur Melodie ist daher

nicht eine Erschwerung, sondern die einzig ermöglichende Erleichterung für das Verständnis des Gehöres. Nur wenn die Harmonie sich nicht als Melodie zu äußern vermöchte, — also wenn die Melodie weder aus dem Tanzrhythmus noch aus dem Wortverse ihre Rechtfertigung erhielte, sondern ohne diese Rechtfertigung, die sie einzig vor dem Gefühle als wahrnehmbar bedingen kann, sich nur als zufällige Erscheinung auf der Oberfläche der Akkorde willkürlich wechselnder Grundtöne kundgäbe, — nur dann würde das Gefühl, ohne bestimmenden Anhalt, durch die nackte Kundgebung der Harmonie beunruhigt werden, weil sie ihm nur Anregungen, nicht aber die Befriedigung des Angeregten zuführte.

Unsere moderne Musik hat sich gewissermaßen aus der nackten Harmonie entwickelt. Sie hat sich willkürlich nach der unendlichen Fülle von Möglichkeiten bestimmt, die ihr aus dem Wechsel der Grundtöne, und der aus ihnen sich herleitenden Akkorde, sich darboten. So weit sie diesem ihren Ursprunge ganz getreu blieb, hat sie auf das Gefühl auch nur betäubend und verwirrend gewirkt, und ihre buntesten Kundgebungen in diesem Sinne haben nur einer gewissen Musikverstandesschwelgerei unsrer Künstler selbst Genuß geboten, nicht aber dem unmusikverständigen Laien. Der Laie, sobald er nicht Musikverständnis affektierte, hielt sich daher einzig nur an die seichteste Oberfläche der Melodie, wie sie ihm in dem rein sinnlichen* Reize des Gesangsorganes vorgeführt wurde; wogegen er dem absoluten Musiker zurief: „Ich *verstehe* deine Musik nicht, sie ist mir zu gelehrt". — Hinwider handelt es sich nun bei der Harmonie, wie sie als rein musikalisch bedingende Grundlage der dichterischen Melodie miterklingen soll, durchaus nicht um ein Verständnis in dem Sinne, nach welchem sie jetzt vom gelehrten Sondermusiker verstanden und vom Laien nicht verstanden wird: auf ihre Wirksamkeit als Harmonie hat sich beim Vortrage jener Melodie die Aufmerksamkeit des Gefühles gar nicht zu lenken, sondern wie sie selbst *schweigend* den charakteristischen Ausdruck der Melodie bedingen würde, durch ihr Schweigen das Verständnis dieses Ausdruckes aber nur unendlich erschweren, ja dem Musikgelehrten, der sie sich hinzuzudenken hätte, es einzig erschließen

* Ich erinnere an das „Kastraten-Messerchen".

müßte, — so soll das tönende Miterklingen der Harmonie eine abstrakte und ablenkende Tätigkeit des künstlerischen Musikverstandes eben unerforderlich machen, und den musikalischen Gefühlsinhalt der Melodie als einen unwillkürlich kenntlichen, ohne alle zerstreuende Mühe zu erfassenden, dem Gefühle leicht und schnell begreiflich zuführen.

Wenn somit bisher der Musiker seine Musik, so zu sagen, aus der Harmonie heraus konstruierte, so wird jetzt der Tondichter zu der aus dem Sprachverse bedingten Melodie die andre notwendige, in ihr aber bereits enthaltene, rein musikalische Bedingung, als miterklingende Harmonie, nur wie zu ihrer Kenntlichmachung noch mit hinzufügen. In der Melodie des Dichters ist die Harmonie, nur gleichsam unausgesprochen, schon mitenthalten: sie bedang ganz unbeachtet die ausdrucksvolle Bedeutung der Töne, die der Dichter für die Melodie bestimmte. Diese ausdrucksvolle Bedeutung, die der Dichter unbewußt im Ohre hatte, war bereits die erfüllte Bedingung, die kenntlichste Äußerung der Harmonie; aber diese Äußerung war für ihn nur eine gedachte, noch nicht sinnlich wahrnehmbare. An die Sinne, die unmittelbar empfangenden Organe des Gefühles, teilt er sich jedoch zu seiner Erlösung mit, und ihnen muß er daher die melodische Äußerung der Harmonie mit den Bedingungen dieser Äußerung zuführen, denn ein organisches Kunstwerk ist nur das, was das Bedingende mit dem Bedingten zugleich in sich schließt und zur kenntlichsten Wahrnehmung mitteilt. Die bisherige absolute Musik gab harmonische Bedingungen; der Dichter würde nur das Bedingte in seiner Melodie mitteilen, und daher ebenso unverständlich als jener bleiben, wenn er die harmonischen Bedingungen der aus dem Sprachverse gerechtfertigten Melodie nicht vollständig an das Gehör kundtäte.

Die Harmonie konnte aber nur der Musiker, nicht der Dichter erfinden. Die Melodie, die wir den Dichter aus dem Sprachverse erfinden sahen, war, als eine harmonisch bedingte, daher eine von ihm mehr gefundene, als erfundene. Die Bedingungen zu dieser musikalischen Melodie mußten erst vorhanden sein, ehe der Dichter sie als eine wohlbedungene finden

konnte. Diese Melodie bedang, ehe sie der Dichter zu seiner Erlösung finden konnte, bereits der Musiker aus seinem eigensten Vermögen: er führt sie dem Dichter als eine harmonisch gerechtfertigte zu, und nur die Melodie, wie sie aus dem Wesen der modernen Musik ermöglicht wird, ist die den Dichter erlösende, seinen Drang erregende wie befriedigende Melodie.

Dichter und Musiker gleichen hierin zwei Wanderern, die von einem Scheidepunkte ausgingen, um von da aus, jeder nach der entgegengesetzten Richtung, rastlos gerade vorwärts zu schreiten. Auf dem entgegengesetzten Punkte der Erde begegnen sie sich wieder; jeder hat zur Hälfte den Planeten umwandert. Sie fragen sich nun aus, und einer teilt dem andren mit, was er gesehen und gefunden hat. Der Dichter erzählt von den Ebenen, Bergen, Tälern, Fluren, Menschen und Tieren, die er auf seiner weiten Wanderung durch das Festland traf. Der Musiker durchschritt die Meere und berichtet von den Wundern des Ozeans, auf dem er oftmals dem Versinken nahe war, dessen Tiefen und ungeheuerliche Gestaltungen ihn mit wollüstigem Grausen erfüllten. Beide, von ihren gegenseitigen Berichten angeregt und unwiderstehlich bestimmt, das andre von dem, was sie selbst sahen, ebenfalls noch kennen zu lernen, um den nur auf die Vorstellung und Einbildung empfangenen Eindruck zur wirklichen Erfahrung zu machen, trennen sich nun nochmals, um jeder seine Wanderschaft um die Erde zu vollenden. Am ersten Ausgangspunkte treffen sie sich dann endlich wieder; der Dichter hat nun auch die Meere durchschwommen, der Musiker die Festländer durchschritten. Nun trennen sie sich nicht mehr, denn Beide kennen nun die Erde: was sie früher in ahnungsvollen Träumen sich so und so gestaltet dachten, ist jetzt nach seiner Wirklichkeit ihnen bewußt geworden. Sie sind eins; denn jeder weiß und fühlt, was der andre weiß und fühlt. Der Dichter ist Musiker geworden, der Musiker Dichter: jetzt sind sie beide vollkommener künstlerischer Mensch.

Auf dem Punkte ihrer ersten Zusammenkunft, nach der Umwanderung der ersten Erdhälfte, war das Gespräch zwischen Dichter und Musiker jene Melodie, die wir jetzt im Auge haben, — die Melodie, deren Äußerung der Dichter aus seinem innersten Verlangen heraus gestaltete, deren Kunstgebung der

Musiker aus seinen Erfahrungen heraus aber bedang. Als Beide sich zum neuen Abschiede die Hände drückten, hatte jeder von ihnen das in der Vorstellung, was er selbst noch nicht erfahren hatte, und um dieser überzeugenden Erfahrung willen trennten sie sich eben von neuem. — Betrachten wir den Dichter zunächst, wie er sich der Erfahrungen des Musikers bemächtigt, die er nun selbst erfährt, aber geleitet von dem Rate des Musikers, der die Meere bereits auf kühnem Schiffe durchsegelte, den Weg zum festen Lande fand, und die sicheren Fahrstraßen ihm genau mitgeteilt hat. Auf dieser neuen Wanderung werden wir sehen, daß der Dichter ganz derselbe wird, der der Musiker auf seiner vom Dichter ihm vorgezeichneten Wanderung über die andre Erdhälfte wird, so daß beide Wanderungen nun als eine und dieselbe anzusehen sind.

Wenn der Dichter jetzt sich in die ungeheuren Weiten der Harmonie aufmacht, um in ihnen gleichsam den Beweis für die Wahrheit der vom Musiker ihm „erzählten" Melodie zu gewinnen, so findet er nicht mehr die unwegsamen Tonöden, die der Musiker zunächst auf seiner ersten Wanderung antraf; sondern zu seinem Entzücken trifft er das wunderbar kühne, seltsam neue, unendlich fein und doch riesenhaft fest gefügte Gerüst des Meerschiffes, das jener Meerwanderer sich schuf, und das der Dichter nun beschreitet, um auf ihm sicher die Fahrt durch die Wogen anzutreten. Der Musiker hatte ihn den Griff und die Handhabung des Steuers gelehrt, die Eigenschaft der Segel, und all' das seltsam und sinnig erfundene Nötige zur sicheren Fahrt bei Sturm und Wetter. Am Steuer dieses herrlich die Fluten durchsegelnden Schiffes wird der Dichter, der zuvor mühsam Schritt für Schritt Berg und Tal gemessen, sich mit Wonne der allvermögenden Macht des Menschen bewußt; von seinem hohen Borde aus dünken ihn die noch so mächtig rüttelnden Wogen willige und treue Träger seines edlen Schicksals, dieses Schicksals der dichterischen Absicht. Dieses Schiff ist das gewaltig ermöglichende Werzkeug seines weitesten und mächtigsten Willens; mit brünstig dankender Liebe gedenkt er des Musikers, der es aus schwerer Meeresnot erfand und seinen Händen nun überläßt: — denn dieses Schiff ist der sicher tragende Bewältiger der unendlichen Fluten der Harmonie, das O r c h e s t e r.

Die Harmonie ist an sich nur ein Gedachtes: den Sinnen wirklich wahrnehmbar wird sie erst als Polyphonie, oder bestimmter noch als polyphonische Symphonie.

Die erste und natürliche Symphonie bietet der harmonische Zusammenklang einer gleichartigen polyphonischen Tonmasse. Die natürlichste Tonmasse ist die menschliche Stimme, welche sich nach Geschlecht, Alter und individueller Besonderheit stimmbegabter Menschen in verschiedenartigem Umfange und in mannigfaltiger Klangfarbe zeigt, und durch harmonische Zusammenwirkung dieser Individualitäten zur natürlichsten Offenbarerin der polyphonischen Symphonie wird. Die christlich-religiöse Lyrik erfand diese Symphonie: in ihr erschien die Vielmenschlichkeit zu einem Gefühlsausdrucke geeinigt, dessen Gegenstand nicht das individuelle Verlangen als Kundgebung einer Persönlichkeit, sondern das individuelle Verlangen der Persönlichkeit als unendlich verstärkt durch die Kundgebung genau desselben Verlangens von einer ganz gleich bedürftigen Gemeinsamkeit war; und dieses Verlangen war die Sehnsucht nach Auflösung in Gott, der in der Vorstellung personifizierten höchsten Potenz der verlangenden individuellen Persönlichkeit selbst, die zu dieser Steigerung der Potenz einer an sich als nichtig empfundenen Persönlichkeit sich durch das gleiche Verlangen einer Gemeinsamkeit, und durch die innigste harmonische Verschmelzung mit dieser Gemeinsamkeit, gleichsam ermutigte, wie um aus einem gleichgestimmten gemeinsamen Vermögen die Kraft zu ziehen, die der nichtigen einzelnen Persönlichkeit abging. Das Geheimnis dieses Verlangens sollte aber im Verlaufe der Entwicklung der christlichen Menschheit offenbar werden, und zwar als rein individuell persönlicher Inhalt desselben. Als rein individuelle Persönlichkeit hängt der Mensch sein Verlangen aber nicht mehr an Gott, als ein nur Vorgestelltes, sondern er verwirklicht den Gegenstand seines Verlangens zu einem Realen, sinnlich Vorhandenen, dessen Erwerbung und Genuß ihm praktisch zu ermöglichen ist. Mit dem Erlöschen des rein religiösen Geistes des Christentumes verschwand auch eine notwendige Bedeutung des polyphonischen Kirchengesanges, und mit ihr die eigentümliche Form seiner Kundgebung. Der Kontrapunkt, als erste Regung des immer klarer auszusprechenden reinen Individualismus, begann mit scharfen, ätzenden Zähnen das einfach symphonische Vokal-

gewebe zu zernagen, und machte es immer ersichtlicher zu einem oft nur mühsam noch zu erhaltenden künstlichen Zusammenklang innerlich unübereinstimmender, individueller Kundgebungen. — In der Oper endlich löste sich das Individuum vollständig aus dem Vokalvereine los, um als reine Persönlichkeit ganz ungehindert, allein und selbständig sich kundzugeben. Da, wo sich dramatische Persönlichkeiten zum mehrstimmigen Gesange anließen, geschah dies — im eigentlichen Opernstile — zur sinnlich wirksamen Verstärkung des individuellen Ausdruckes, oder — im wirklich dramatischen Stile — als, durch höchste Kunst vermittelte, gleichzeitige Kundgebung fortgesetzt sich behauptender charakteristischer Individualitäten.

Fassen wir nun das Drama der Zukunft in das Auge, wie wir es uns als Verwirklichung der von uns bestimmten dichterischen Absicht vorzustellen haben, so gewahren wir in ihm nirgends Raum zur Aufstellung von Individualitäten von so untergeordneter Beziehung zum Drama, daß sie zu dem Zwecke polyphonischer Wahrnehmbarmachung der Harmonie, durch nur musikalisch symphonierende Teilnahme an der Melodie der Hauptperson, verwendet werden könnten. Bei der Gedrängtheit und Verstärkung der Motive, wie der Handlungen, können nur Teilnehmer an der Handlung gedacht werden, die aus ihrer notwendigen individuellen Kundgebung einen jederzeit entscheidenden Einfluß auf dieselbe äußern, — also nur Persönlichkeiten, die wiederum zur musikalischen Kundgebung ihrer Individualität einer mehrstimmigen symphonischen Unterstützung, das ist: Verdeutlichung ihrer Melodie, bedürfen, keinesweges aber — außer in nur selten erscheinden, vollkommen gerechtfertigten und zum höchsten Verständnisse notwendigen Fällen — zur bloß harmonischen Rechtfertigung der Melodie einer anderen Person dienen können. — Selbst der bisher in der Oper verwendete Chor wird nach der Bedeutung, die ihm in den noch günstigsten Fällen dort beigelegt ward, in unsrem Drama zu verschwinden haben; auch er ist nur von lebendig überzeugender Wirkung im Drama, wenn ihm die bloß massenhafte Kundgebung vollständig benommen wird. Eine Masse kann uns nie interessieren, sondern bloß verblüffen: nur genau unterscheidbare Individualitäten können unsre Teilnahme fesseln. Auch der zahlreicheren Umgebung, da wo sie nötig ist, den Charakter individueller Teilnahme an

den Motiven und Handlungen des Dramas beizulegen, ist die notwendige Sorge des Dichters, der überall nach deutlichster Verständlichkeit seiner Anordnungen ringt: Nichts will er verdecken, sondern alles enthüllen. Er will dem Gefühle, an das er sich mitteilt, den ganzen lebendigen Organismus einer menschlichen Handlung erschließen, und erreicht dies nur, wenn er diesen Organismus ihm überall in der wärmsten, selbsttätigsten Kundgebung seiner Teile vorführt. Die menschliche Umgebung einer dramatischen Handlung muß uns so erscheinen, als ob diese besondere Handlung und die in ihr begriffene Person uns nur deshalb über die Umgebung hervorragend sich darstelle, weil sie in ihrem Zusammenhange mit dieser Umgebung uns gerade von der einen, dem Beschauer zugewandten Seite, und unter der Beleuchtung gerade dieses, jetzt so fallenden Lichtes, gezeigt wird. Unser Gefühl muß in dieser Umgebung aber so bestimmt sein, daß wir durch die Annahme nicht verletzt werden können, ganz von derselben Stärke und Teilnahmeerregungsfähigkeit würde eine Handlung und die in ihr begriffene Person sein, die sich uns zeigten, wenn wir den Schauplatz von einer andren Seite her, und von einem andren Lichte beleuchtet, betrachteten. Die Umgebung nämlich muß sich unserem Gefühle so darstellen, daß wir jedem Gliede derselben unter andren, als den nun einmal gerade so bestimmten Umständen, die Fähigkeit zu Motiven und Handlungen beimessen können, die unsre Teilnahme ebenso fesseln würden, als die gegenwärtig unsrer Beachtung zunächst zugewandten. Das, was der Dichter in den Hintergrund stellt, tritt nur dem notwendigen Gesichtsstandpunkte des Zuschauers gigenüber zurück, der eine zu reich gegliederte Handlung nicht übersehen können würde, und dem der Dichter deshalb nur die eine, leicht faßliche Physiognomie des darzustellenden Gegenstandes zukehrt. — Die Umgebung ausschließlich zu einem lyrischen Momente machen, müßte sie im Drama unbedingt herabsetzen, indem dies Verfahren der Lyrik selbst zugleich eine ganz falsche Stellung im Drama zuweisen müßte. Der lyrische Erguß soll im Drama der Zukunft, dem Werke des Dichters, der aus dem Verstande an das Gefühl sich mitteilt, wohlbedingt aus den vor unsren Augen zusammengedrängten Motiven erwachsen, nicht aber von vornherein unmotiviert sich ausbreiten. Der Dichter dieses Dramas will nicht aus dem Gefühle zu dessen Rechtfertigung

vorschreiten, sondern das aus dem Verstande gerechtfertigte Gefühl selbst geben: diese Rechtfertigung geht vor unsrem Gefühle selbst vor sich, und bestimmt sich aus dem Wollen der Handelnden zum unwillkürlich notwendigen Müssen, d. i. Können; der Moment der Verwirklichung dieses Wollens durch das unwillkürliche Müssen zum Können ist der lyrische Erguß in seiner höchsten Stärke als Ausmündung in die Tat. Das lyrische Moment hat daher aus dem Drama zu wachsen, aus ihm als notwendig erscheinend sich zu bedingen. Die dramatische Umgebung kann somit nicht unbedingt im Gewande der Lyrik erscheinen, wie es in unsrer Oper der Fall war, sondern auch sie hat sich erst zur Lryik zu steigern, und zwar durch ihre Teilnahme an der Handlung, für welche sie uns nicht als lyrische Masse, sondern als wohlunterschiedene Gliederung selbständiger Individualitäten zu überzeugen hat.

Nicht der sogenannte Chor also, noch auch die handelnden Hauptpersonen selbst, sind vom Dichter als musikalisch symphonierender Tonkörper zur Wahrnehmbarmachung der harmonischen Bedingungen der Melodie zu verwenden. In der Blüte des lyrischen Ergusses bei vollkommen bedingtem Anteile aller handelnden Personen und ihrer Umgebung an einem gemeinschaftlichen Gefühlsausdrucke, bietet sich einzig dem Tondichter die polyphonische Vokalmasse dar, der er die Wahrnehmbarmachung der Harmonie übertragen kann: auch hier jedoch wird es die notwendige Aufgabe des Tondichters bleiben, den Anteil der dramatischen Individualitäten an dem Gefühlsergusse nicht als bloße harmonische Unterstützung der Melodie kundzugeben, sondern — gerade auch im harmonischen Zusammenklange — die Individualität des Beteiligten in bestimmter, wiederum melodischer Kundgebung sich kenntlich machen zu lassen; und eben hierin wird sein höchstes, durch den Standpunkt unsrer musikailschen Kunst ihm verliehenes, Vermögen sich zu bewähren haben. Der Standpunkt unsrer selbständig entwickelten musikailschen Kunst führt ihm aber auch das unermeßlich fähige Organ zur Wahrnehmbarmachung der Harmonie zu, das, neben der Befriedigung des reinen Bedürfnisses, zugleich in sich das Vermögen einer Charakterisierung der Melodie besitzt, wie es der symphonierenden Vokalmasse durchaus verwehrt war, und dies Organ ist eben das Orchester.

Das **Orchester** haben wir jetzt nicht nur, wie ich es zuvor bezeichnete, als den Bewältiger der Fluten der Harmonie, sondern als die bewältigte Flut der Harmonie selbst zu betrachten. In ihm ist das für die Melodie bedingende Element der Harmonie, aus einem Momente der bloßen Wahrnehmbarmachung dieser Bedingung, zu einem charakteristisch überaus mittätigen Organe für die Verwirklichung der dichterischen Absicht bewältigt. Die nackte Harmonie wird aus einem, vom Dichter zu Gunsten der Harmonie nur Gedachten, und durch die gleiche Gesangstonmasse, in welcher die Melodie erscheint, im Drama nicht zu Verwirklichenden, im Orchester zu einem ganz Realen und besonders Vermögenden, durch dessen Hilfe dem Dichter das vollendete Drama in Wahrheit erst zu ermöglichen ist.

Das Orchester ist der verwirklichte Gedanke der Harmonie in höchster, lebendigster Beweglichkeit. Es ist die Verdichtung der Glieder des vertikalen Akkordes zur selbständigen Kundgebung ihrer verwandtschaftlichen Neignugen nach einer horizontalen Richtung hin, in welcher sie sich mit freiester Bewegungsfähigkeit ausdehnen, — mit einer Bewegungsfähigkeit, die dem Orchester von seinem Schöpfer, dem Tanzrhythmos, verliehen worden ist. —

Zunächst haben wir hier das Wichtige zu beachten, daß das Instrumentalorchester nicht nur in seinem Ausdrucksvermögen, sondern ganz bestimmt auch in seiner **Klangfarbe** ein von der Volaktonmasse durchaus Unterschiedenes, Andres ist. Das musikalische Instrument ist gewissermaßen ein Echo der menschlichen Stimme von der Beschaffenheit, daß wir in ihm nur noch den, in den musikalischen Ton aufgelösten Vokal, nicht aber mehr den wortbestimmenden Konsonanten vernehmen. In dieser Losgelöstheit vom Worte gleicht der Ton des Instrumentes jenem Urtone der menschlichen Sprache, der sich erst am Konsonanten zum wirklichen Vokale verdichtete, und in seinen Verbindungen — der heutigen Wortsprache gegenüber — zu einer besonderen Sprache wird, die mit der wirklichen menschlichen Sprache nur noch eine Gefühls-, nicht aber Verstandesverwandtschaft hat. Diese vom Worte gänzlich losgelöste, oder der konsonantischen Entwicklung der unsrigen fern gebliebene, reine Tonsprache hat nun an der Individualität der Instrumente, durch welche sie einzig zu sprechen war, wiederum besondere individuelle Eigen-

tümlichkeit gewonnen, die von dem gewissermaßen konsonierenden Charakter des Instrumentes ähnlich bestimmt wird, wie die Wortsprache durch die konsonierenden Mitlauter. Man könnte ein musikalisches Instrument in seinem bestimmenden Einflusse auf die Eigentümlichkeit des auf ihm kundzugebenden Tones als den konsonierenden wurzelhaften Anlaut bezeichnen, der sich für alle auf ihm zu ermöglichenden Töne als bindender Stabreim darstellt. Die Verwandtschaft der Instrumente unter sich würde sich demnach sehr leicht nach der Ähnlichkeit dieses Anlautes bestimmen lassen, je nachdem dieser sich gleichsam als eine weichere oder härtere Aussprache des ihnen ursprünglich gemeinschaftlichen gleichen Konsonanten kundgäbe. In Wahrheit besitzen wir Instrumentfamilien, denen ein ursprünglich gleicher Anlaut zu eigen ist, welcher sich nach dem verschiedenen Charakter der Familienglieder nur auf eine ähnliche Weise abstuft, wie z. B. in der Wortsprache die Konsonanten P, B und W; und wie wir beim W wieder auf die Ähnlichkeit mit dem F stoßen, so dürfte sich leicht die Verwandtschaft der Instrumentfamilien nach einem sehr verzweigten Umfange auffinden lassen, dessen genaue Gliederung, wie die charakteristische Verwendung der Glieder in ihrer Zusammenstellung nach der Ähnlichkeit oder Unterschiedenheit, uns das Orchester nach einem noch bei weitem individuelleren Sprachvermögen vorführen müßte, als es selbst jetzt geschieht, wo das Orchester nach seiner sinnvollen Eigentümlichkeit noch lange nicht genug erkannt ist. Diese Erkenntnis kann uns allerdings aber erst dann kommen, wenn wir dem Orchester eine innigere Teilnahme am Drama zuweisen, als es bisher der Fall ist, wo es meist nur zur luxuriösen Zierrat verwendet wird.

Die Besonderheit des Sprachvermögens des Orchesters, die sich aus seiner sinnlichen Eigentümlichkeit ergeben muß, behalten wir uns zu einer schließlichen Betrachtung der Wirksamkeit des Orchesters vor; um mit nötiger Vorbereitung zu dieser Betrachtung zu gelangen, gilt es für jetzt zunächst eines festzustellen: die vollkommene Unterschiedenheit des Orchesters in seiner rein sinnlichen Kundgebung von der ebenfalls rein sinnlichen Kundgebung der Vokaltonmasse. Das Orchester ist von dieser Vokaltonmasse ebenso unterschieden, wie der soeben bezeichnete Instru-

mentalkonsonant von dem Sprachkonsonanten, und somit der von beiden bedingte oder entschiedene tönende Laut es ist. Der Konsonant des Instrumentes bestimmt ein- für allemal jeden auf dem Instrumente hervorzubringenden Ton, während der Vokalton der Sprache schon allein aus dem wechselnden Anlaute eine immer andre, unendlich mannigfaltige Färbung bekommt, vermöge welcher das Tonorgan der Sprachstimme eben das reichste und vollkommenste, nämlich organisch bedingteste ist, gegen das die erdenklich mannigfaltigste Mischung von Orchestertonfarben ärmlich erscheinen muß, — eine Erfahrung, die allerdings diejenigen nicht machen können, die von unseren modernen Sängern die menschliche Stimme, bei Hinweglassung aller Konsonanten und Beibehaltung nur eines beliebigen Vokales, zur Nachahmung des Orchesterinstrumentes verwendet hören, und demnach diese Stimme wiederum als Instrument behandeln, indem sie z. B. Duette zwischen einen Sopran und einer Klarinette, einem Tenor und einem Waldhorn, zu Gehör bringen.

Wenn wir ganz außer Acht lassen wollten, deß der Sänger, den wir meinen, ein künstlerisch Menschen darstellender Mensch ist und die künstlerischen Ergüsse seines Gefühles nach der höchsten Notwendigkeit der Menschwerdung des Gedankens anordnet, so würde schon die rein sinnliche Kundgebung seines Sprachgesangstones in ihrer unendlichen individuellen Mannigfaltigkeit, wie sie aus dem charakteristischen Wechsel der Konsonanten und Vokale hervorgeht, sich nicht nur als ein bei weitem reicheres Tonorgan als das Orchesterinstrument, sondern auch als ein von ihm gänzlich unterschiedenes darstellen; und diese Unterschiedenheit des sinnlichen Tonorganes bestimmt auch ein für allemal die ganze Stellung, die das Orchester zu dem darstellenden Sänger einzunehmen hat. Das Orchester hat den Ton, dann die Melodie und den charakteristischen Vortrag des Sängers zunächst als einen aus dem inneren Bereiche der musikalischen Harmonie wohlbedingten und gerechtferigten zur Wahrnehmung zu bringen. Dieses Vermögen gewinnt das Orchester als ein vom Gesangstone und der Melodie des Sängers losgelöstes, freiwillig und um seiner eigenen, als selbständig zu rechtfertigenden Kundgebung willen, teilnehmend sich ihm unterordnender harmonischer Tonkörper, nie aber durch den Versuch wirklicher Mischung mit dem Gesangstone. Wenn wir eine Melodie, von

der menschlichen Sprachstimme gesungen, von Instrumenten so begleiten lassen, daß der wesentliche Bestandteil der Harmonie, welcher in den Intervallen der Melodie liegt, aus dem harmonischen Körper der Instrumentalbegleitung fortgelassen bleibt und durch die Melodie der Gesangsstimme gleichsam ergänzt werden soll, so werden wir augenblicklich gewahr, daß die Harmonie eben unvollständig, und die Melodie dadurch eben nicht vollständig harmonisch gerechtfertigt ist, weil unser Gehör die menschliche Stimme, in ihrer großen Unterschiedenheit von der sinnlichen Klangfarbe der Instrumente, unwillkürlich von diesen getrennt wahrnimmt, und somit nur zwei verschiedene Momente, eine harmonisch unvollständig gerechtfertigte Melodie, und die lückenhaft harmonische Begleitung, zugeführt erhält. Diese ungemein wichtige, und noch nie konsequent beachtete Wahrnehmung vermag uns über einen großen Teil der Unwirksamkeit unsrer bisherigen Opernmelodik aufzuklären, und über die mannigfachen Irrtümer zu belehren, in die wir über die Bildung der Gesangsmelodie dem Orchester gegenüber verfallen sind: hier ist aber genau der Ort, wo wir uns diese Belehrung zu verschaffen haben.

Die absolute Melodie, wie wir sie bisher in der Oper verwendet haben, und die wir, bei fehlender Bedingung derselben aus einem nothwendig zur Melodie sich gestaltenden Wortverse, aus reinem musikalischen Ermessen der uns altbekannten Volkslied- und Tanzmelodie durch Variation nachkonstruierten, war, genau betrachtet, immer eine aus den Instrumenten in die Gesangsstimme übersetzte. Wir haben uns hierbei mit unwillkürlichem Irrtume die menschliche Stimme immer als ein, nur besonders zu berücksichtigendes, Orchesterinstrument gedacht, und als solches sie auch mit der Orchesterbegleitung verwebt. Diese Verwebung geschah bald der Art, wie ich es bereits anführte, nämlich daß die menschliche Stimme als ein wesentliches Bestandteil der Instrumentalharmonie verwendet ward, — bald aber auch auf die Weise, daß die Instrumentalbegleitung die harmonisch ergänzende Melodie zugleich mit vortrug, wodurch allerdings das Orchester zu einem verständlichen Ganzen abgeschlossen wurde, in diesem Abschlusse aber auch zugleich den Charakter

der Melodie als einen der Instrumentalmusik ausschließlich eigenen aufdeckte. Durch die nötig befundene vollständige Aufnahme der Melodie in das Orchester bekannte der Musiker, daß diese Melodie eine solche sei, die, nur von der ganz gleichen Tonmasse vollständig harmonisch gerechtfertigt, auch von dieser Masse allein verständlich vorzutragen sei. Die Gesangsstimme erschien im Vortrage der Melodie auf diesem harmonisch und melodisch vollständig abgeschlossenen Tonkörper im Grunde durchaus überflüssig und als ein zweiter, entstellender Kopf ihm unnatürlich aufgesetzt. Der Zuhörer empfand dieses Mißverhältnis ganz unwillkürlich: er verstand die Melodie des Sängers nicht eher, als bis er sie, frei von den — dieser Melodie hinderlichen — wechselnden Sprachvokalen und Konsonanten — die ihn beim Erfassen der absoluten Melodie beunruhigten —, nur noch von Instrumenten vorgetragen zu Gehör bekam. Daß unsre beliebtesten Opernmelodien erst, wenn sie vom Orchester — wie in Konzerten und auf Wachtparaden, oder auf einem harmonischen Instrument vorgetragen — dem Publikum zu Gehör gebracht wurden, von diesem Publikum auch wirklich verstanden, und ihm erst dann geläufig wurden, wenn sie es ohne Worte nachsingen konnte, — dieser offenkundige Umstand hätte uns schon längst über die gänzlich falsche Auffassung der Gesangsmelodie in der Oper aufklären sollen. Diese Melodie war eine Gesangsmelodie nur insofern, als sie der menschlichen Stimme nach ihrer bloßen Instrumentaleigenschaft zum Vortrage zugewiesen war, — einer Eigenschaft, in deren Entfaltung sie durch die Konsonanten und Vokale der Sprachworte empfindlich benachteiligt wurde, und um deretwillen die Gesangskunst auch folgerichtig eine Entwicklung nahm, wie wir sie heutzutage bei den modernen Opernsängern auf ihrer ungeniertesten wortlosen Höhe angelangt sehen.

Am auffallendsten kam dies Mißverhältnis zwischen der Klangfarbe des Orchesters und der menschlichen Stimme aber da zum Vorschein, wo ernste Tonmeister nach charakteristischer Kundgebung der dramatischen Melodie rangen. Während sie als einziges Band der rein musikalischen Verständlichkeit ihrer Motive unwillkürlich immer nur noch jene, soeben bezeichnete, Instrumentalmelodie im Gehöre hatten, suchten sie einen besonderen sinnigen Ausdruck für sie in einer ungemein künstlichen,

und von Note zu Note, von Wort zu Wort reichenden, harmonisch und rhythmisch akzentuierten Begleitung der Instrumente genau zu bestimmen, und gelangten, so zur Verfertigung von Musikperioden, in denen, je sorgfältiger die Instrumentalbegleitung mit dem Motive der menschlichen Stimme verwoben war, diese Stimme vor dem unwillkürlich trennenden Gehöre für sich eine unfaßbare Melodie kundgab, deren verständliche Bedingungen in einer Begleitung vorhanden waren, die, wiederum unwillkürlich losgelöst von der Stimme, an sich dem Gehöre ein unerklärliches Chaos blieb. Der hier zugrunde liegende Fehler war also ein zweifacher. Erstlich: Verkennung des bestimmenden Wesens der dichterischen Gesangsmelodie, die als absolute Melodie von der Instrumentalmusik herbeigezogen wurde; und zweitens: Verkennung der vollständigen Unterschiedenheit der Klangfarbe *, der menschlichen Stimme von der der Orchesterinstrumente, mit denen man die menschliche Stimme um rein musikalischer Anforderungen willen vermischte.

Gilt es nun hier, den besonderen Charakter der Gesangsmelodie genau zu bezeichnen, so geschieht dies damit, daß wir sie nicht nur sinnig, sondern auch sinnlich aus dem Wortverse hervorgegangen, und durch ihn bedingt, uns nochmals deutlich vergegenwärtigen. Ihr Ursprung liegt, dem Sinne nach, in dem Wesen der nach Verständnis durch das Gefühl ringenden dichterischen Absicht, — der sinnlichen Erscheinung nach in dem Organe des Verstandes, der Wortsprache. Von diesem bedingenden Ursprunge aus schreitet sie in ihrer Ausbildung bis zur Kundgebung des reinen Gefühlsinhaltes des Verses vermöge

* Der abstrakte Musiker gewahrte auch nicht die vollkommene Vermischungsunfähigkeit der Klangfarben z. B. des Klaviers und der Violine. Ein Hauptbestandteil seiner künstlerischen Lebensfreuden bestand darin, Klaviersonaten mit Violine usw. zu spielen, ohne gewahr zu werden, daß er eine nur gedachte, nicht aber zu wirklichem Gehör gebrachte Musik zutage förderte. So war ihm das Hören über das Sehen vergangen; denn was er hörte, waren eben nur harmonische Abstraktionen, für die sein Gehörsinn einzig noch empfänglich war, während das lebendige Fleisch des musikalischen Ausdruckes ihm gänzlich unwahrnehmbar bleiben mußte.

der Auflösung der Vokale in den musikalischen Ton bis dahin vor, wo sie mit ihrer rein musikalischen Seite sich dem eingetümlichen Elemente der Musik zuwendet, aus welchem diese Seite einzig die ermöglichende Bedingung für ihre Erscheinung erhält, während sie die andre Seite ihrer Gesamterscheinung unverrückt dem sinnvollen Elemente der Wortsprache zugekehrt läßt, aus welchem sie ursprünglich bedingt war. In dieser Stellung wird die Versmelodie das bindende und verständlichende Band zwischen der Wort- und Tonsprache, als Erzeugte aus der Vermählung der Dichtkunst mit der Musik, als verkörpertes Liebesmoment beider Künste. Zugleich ist sie so aber auch mehr und steht höher, als der Vers der Dichtkunst und die absolute Melodie der Musik, und ihre nach beiden Seiten hin erlösende — wie von beiden Seiten her bedingte Erscheinung wird zum Heile beider Künste nur dadurch möglich, daß beide ihre plastische, von den bedingenden Elementen getragene, aber wohl geschiedene, individuell selbständige Kundgebung als solche nur unterstützen und stets rechtfertigen, nie aber durch überfließende Vermischung mit derselben ihre plastische Individualität verwischen.

Wollen wir uns nun das richtige Verhältnis dieser Melodie zum Orchester deutlich versinnlichen, so können wir dies in folgendem Bilde.

Wir verglichen zuvor das Orchester, als Bewältiger der Fluten der Harmonie, mit dem Meerschiffe: es geschah dies in dem Sinne, wie wir „Seefahrt" und „Schiffahrt" als gleichbedeutend setzen. Das Orchester als bewältigte Harmonie, wie wir es dann wiederum nennen mußten, dürfen wir jetzt um eines neuen, selbständigen Gleichnisses * willen, im Gegensatze zu dem Ozean, als den tiefen, dennoch aber bis auf den Grund vom Sonnenlichte erhellten, klaren Gebirgslandsee betrachten, dessen Uferumgebung von jedem Punkte des Sees aus deutlich erkennbar ist. — Aus den Baumstämmen, die dem steinigen, urangeschwemmten Boden der Landhöhen entwuchsen, ward nun der Nachen gezimmert, der, durch eiserne Klammern festgebunden,

* Nie kann ein verglichener Gegenstand dem andern vollkommen gleichen, sondern die Ähnlichkeit sich nur nach einer Richtung, nicht nach allen Richtungen hin behaupten; vollkommen gleich sind sich nie die Gegenstände organischer, sondern nur die mechanischer Bildung.

mit Steuer und Ruder wohlversehen, nach Gestalt und Eigenschaft genau in der Absicht gefügt wurde, vom See getragen zu werden, und ihn durchschneiden zu können. Dieser Nachen, auf den Rücken des Sees gesetzt, durch den Schlag der Ruder fortbewegt, und nach der Richtung des Steuers geleitet, ist die Versmelodie des dramatischen Sängers, getragen von den klangvollen Wellen des Orchesters. Der Nachen ist ein durchaus andres als der Spiegel des Sees, und doch einzig nur gezimmert und gefügt mit Rücksicht auf das Wasser und in genauer Erwägung seiner Eigenschaften; am Lande ist der Nachen vollkommen unbrauchbar, höchstens nach seiner Zerlegung in gemeine Bretplanken als Nahrung des bürgerlichen Kochherdes nutzbar. Erst auf dem See wird er zu einem wonnig Lebendigen, Getragenen und doch Gehenden, Bewegten, und dennoch immer Ruhenden, das unser Auge, wenn es über den See schweift, immer wieder auf sich zieht, wie die menschlich sich darstellende Absicht des Daseins des wogenden, zuvor uns zwecklos erschienenen Sees. — Doch schwebt der Nachen nicht auf der Oberfläche des Wasserspiegels: der See kann ihn nach einer sicheren Richtung nur tragen, wenn er mit dem vollen ihm zugekehrten Teile seines Körpers sich in das Wasser versenkt. Ein dünnes Bretchen, das nur die Oberfläche des Sees berührte, wird von seinen Wellen je nach ihrer Strömung richtungslos da- und dorthin geworfen; während wiederum ein plumper Stein gänzlich in ihn versinken muß. Nicht aber nur mit der vollen ihm zugekehrten Seite seines Körpers versenkt sich der Nachen in den See, sondern auch das Steuer, mit dem seine Richtung bestimmt wird, und das Ruder, welches dieser Richtung die Bewegung gibt, erhalten diese bestimmende und bewegende Kraft nur durch ihre Berührung mit dem Wasser, die den wirkungsvollen Druck der leitenden Hand erst ermöglicht. Das Ruder schneidet mit jeder vorwärts treibenden Bewegung tief in die klingende Wasserfläche ein; aus ihr erhoben, läßt es das an ihm gehaftete Naß in melodischen Tropfen wieder zurückfließen.

Ich habe nicht nötig, dies Gleichnis näher zu deuten, um mich über das Verhältnis in der Berührung der Worttonmelodie der menschlichen Stimme mit dem Orchester verständlich zu machen denn dies Verhältnis ist vollkommen entsprechend in ihm dargestellt, — was uns noch genauer einleuchten wird, wenn wir

die uns bekannte eigentliche Opernmelodie als den fruchtlosen Versuch des Musikers bezeichnen, die Wellen des Sees selbst zum tragbaren Nachen zu verdichten.

Wir haben jetzt nur noch das Orchester als ein selbständiges, an sich von jeder Versmelodie unterschiedenes Element zu betrachten, und seiner Fähigkeit, diese Melodie nicht nur durch Wahrnehmbarmachung der sie — vom rein musikalischen Standpunkte aus — bedingenden Harmonie, sondern auch durch sein eigentümliches, unendlich ausdrucksvolles Sprachvermögen so zu tragen, wie der See den Nachen trug, uns klar zu versichern.

V.

Das Orchester besitzt unläugbar ein Sprachvermögen, und die Schöpfungen unserer modernen Instrumentalmusik haben uns dies aufgedeckt. Wir haben in den Symphonien Beethovens dies Sprachvermögen zu einer Höhe entwickeln gesehen, von der aus es sich gedrängt fühlte, selbst das auszusprechen, was es seiner Natur nach eben aber nicht aussprechen kann. Jetzt, wo wir in der Wortversmelodie ihm gerade das zugeführt haben, was es nicht aussprechen konnte, und ihm als Träger dieser ihm verwandten Melodie die Wirksamkeit zuwiesen, in der es — vollkommen beruhigt — eben nur das noch aussprechen soll, was es seiner Natur nach einzig aussprechen kann, — haben wir dieses Sprechvermögen des Orchesters deutlich dahin zu bezeichnen, daß es das Vermögen der Kundgebung des Unaussprechlichen ist.

Diese Bezeichnung soll nicht etwas nur Gedachtes ausdrücken, sondern etwas ganz Wirkliches, Sinnfälliges.

Wir sahen, daß das Orchester nicht etwa ein Komplex ganz gleichartiger verschwimmender Tonfähigkeiten ist, sondern daß es aus einem — unermeßlich reich zu erweiternden — Vereine von Instrumente besteht, die als ganz bestimmte Individualitäten den auf ihnen hervorzubringenden Ton ebenfalls zu individueller Kundgebung bestimmen. Eine Tonmasse ohne jede solche individuelle Bestimmtheit ihrer Glieder ist gar nicht vorhanden, und kann höchstens gedacht, nie aber verwirklicht werden. Das, was diese Individualität aber benimmt, ist — wie

wir sahen — die besondere Eigentümlichkeit des einzelnen Instrumentes, das gleichsam den Vokal des hervorgebrachten Tones durch seinen konsonierenden Anlaut als einen besonderen, unterschiedenen bedingt. Wie sich nun dieser konsonierende Anlaut nie zu der sinnvollen, vom Verstande des Gefühles aus bedingten Bedeutung des Wortsprachkonsonanten erhebt, noch auch des Wechsels und des somit wechselnden Einflusses auf den Vokal fähig ist, wie dieser, so verdichtet sich die Tonsprache eines Instrumentes unmöglich zu einem Ausdrucke, der nur dem Organe des Verstandes, der Wortsprache, erreichbar ist: sondern sie spricht, als reines Organ des Gefühles, gerade nur das aus, was der Wortsprache an sich unaussprechlich ist, und von unsrem verstandesmenschlichen Standpunkte aus angesehen also schlechthin das Unaussprechliche. Daß dieses Unaussprechliche nicht ein an sich Unaussprechliches, sondern eben nur dem Organe unsres Verstandes unaussprechlich, somit also nicht ein nur Gedachtes, sondern ein Wirkliches ist, das tun ja eben ganz deutlich die Instrumente des Orchesters kund, von denen jedes für sich, unendlich mannigfaltiger aber im wechselvoll vereinten Wirken mit andern Instrumenten, es klar und verständlich ausspricht.*

Fassen wir nun zunächst das Unausprechliche in das Auge, was das Orchester mit größter Bestimmtheit auszudrücken vermag, und zwar im Vereine mit einem andren Unaussprechlichen, — der Gebärde.

Die Gebärde des Leibes, wie sie sich in der bedeutungsvollen Bewegung der ausdrucksfähigsten Glieder und endlich der Gesichtsmienen als von einer inneren Empfindung bestimmt kundgib, ist insofern ein vollkommen Unaussprechliches, als die Sprache sie nur zu schildern, zu deuten vermag, während eben nur jene Glieder oder jene Mienen sie wirklich aussprechen konnten. Etwas, was die Wortsprache vollkommen mitteilen kann, also ein vom Verstand an den Verstand mitzuteilender Gegenstand, bedarf der Begleitung oder der Verstärkung durch

---

* Diese leichte Erklärung des „Unaussprechlichen" könnte man wohl nicht mit Unrecht auf all' das Religiösphilosophische ausdehnen, was, vom Standpunkte des Sprechenden aus, von diesem für absolut unaussprechlich ausgegeben wird, und an sich sehr wohl aussprechlich ist, wenn nur das entsprechende Organ dazu verwendet wird.

die Gebärde gar nicht, ja — die unnötige Gebärde könnte die Mitteilung nur stören. Bei einer solchen Mitteilung ist, wie wir früher sahen, das sinnliche Empfängnisorgan des Gehöres aber auch nicht erregt, sondern es dient nur als teilnahmloser Vermittler. Die Mitteilung eines Gegenstandes aber, den die Wortsprache nicht zu völliger Überzeugnug an das notwendig auch zu erregende Gefühl kundgeben kann, also ein Ausdruck, der sich in den Affekt ergießt, bedarf durchaus der Verstärkung durch eine begleitende Gebärde. Wir sehen also, daß, wo das Gehör zu größerer sinnlicher Teilnahme erregt werden soll, der Mitteilende sich unwillkürlich auch an das Auge zu wenden hat: Ohr und Auge müssen sich einer höher gestimmten Mitteilung gegenseitig versichern, um dem Gefühle sie überzeugend zuzuführen. Die Gebärde sprach in ihrer nötig gewordenen Mitteilung an das Auge nun aber das aus, was die Wortsprache eben nicht mehr auszudrücken vermochte, — konnte sie es, so war die Gebärde überflüssig und störend. Das Auge war durch die Gebärde soweit auf eine Weise erregt, der das entsprechende Gleichgewicht der Mitteilung an das Gehör noch fehlte: dieses Gleichgewicht ist zur Ergänzung des Eindruckes zu einem dem Gefühle vollkommen verständlichen aber nötig. Der in der Erregung zur Melodie gewordene Wortvers löst endlich wohl den Verstandesinhalt der ursprünglichen Sprachmitteilung zu einem Gefühlsinhalte auf; das der Gebärde vollkommen entsprechende Moment der Mitteilung an das Gehör ist in dieser Melodie aber noch nicht enthalten; gerade in ihr, als erregtestem Sprachausdrucke, lag erst die Veranlassung zur Steigerung der Gebärde als eines verstärkenden Momentes, dessen die Melodie noch bedurfte, eben weil das ihm — dem verstärkten Momente der Gebärde — vollkommen Entsprechende noch nicht in ihr enthalten sein konnte. Die Versmelodie enthielt somit nur die Bedingung zur Kundgebung der Gebärde; das, was die Gebärde vor dem Gefühle aber so rechtfertigen soll, wie der Sprachvers durch die Melodie, oder die Melodie durch die Harmonie zu rechtfertigen — besser noch zu verdeutlichen — war, liegt jedoch außerhalb des Vermögens der Melodie, die aus dem Sprachverse hervorging und mit einer wesenhaften, unerläßlich bedingten Seite ihres Körpers eben der Wortsprache zugewandt bleibt, die das Besondere der Gebärde

nicht auszusprechen vermag, die Gebärde deshalb zu Hilfe rief, und nun das ihr vollständig Entsprechende dem darnach verlangenden Gehöre eben nicht mitteilen kann. — Das somit in der Worttonsprache Unaussprechliche der Gebärde vermag nun aber die, von dieser Wortsprache gänzlich losgelöste Sprache des Orchesters wiederum so an das Gehör mitzuteilen, wie die Gebärde selbst es an das Auge kundgibt.

Die Fähigkeit hierzu gewann das Orchester aus der Begleitung der sinnlichsten Gebärde, der Tanzgebärde, der diese Begleitung eine aus ihrem Wesen bestimmte Notwendigkeit für ihre verständliche Kundgebung war, indem sich die Tanzgebärde wie die Gebärde überhaupt, zur Ochestermelodie etwas so verhält, wie der Wortvers zu der aus ihm bedingten Gesangsmelodie, so daß Gebärde und Orchestermelodie erst eben solch' ein Ganzes an sich Verständliches bilden, wie dieWorttonmelodie für sich. — Ihren sinnlichen Berührungspunkt, d. h. den Punkt, wo beide — die eine im Raume, die andre in der Zeit, die eine dem Auge, die andre dem Ohre — sich als ganz gleich und gegenseitig aus sich bedingt kundgaben, hatten Tanzgebärde und Orchester im Rhythmos, und in diesem Punkte müssen beide, nach jeder Entfernung von ihm, notwendig wieder zurückfallen, um in ihm, der ihre ursprünglichste Verwandtschaft aufdeckt, verständlich zu bleiben oder zu werden. Von diesem Punkte aus erweitert sich aber in gleichem Maße die Gebärde wie das Orchester zu dem, beiden eigentümlichsten Sprachvermögen. Wie die Gebärde in diesem Vermögen ein nur ihr Aussprechliches an das Auge kundgibt, so teilt das Orchester das dieser Kundgebung wiederum genau Entsprechende ganz so an das Gehör mit, wie im Ausgangspunkte der Verwandtschaft der musikalische Rhythmos das, in den sinnlich wahrnehmbarsten Momenten der Tanzbewegung dem Auge Kundgegebene dem Gehöre verdeutlichte. Das Niedertreten des nach der Erhebung wieder gesenkten Fußes war dem Auge ganz dasselbe, was dem Ohre der akzentuierten Taktniederschlag war; und so ist dann auch dem Gehöre die von Instrumenten vorgetragene bewegungsvolle Tonfigur, welche die Taktniederschläge melodisch verbindet, ganz dasselbe, was dem Auge die Bewegung der Fußes oder der sonstigen ausdrucksfähigen Leibesglieder zwischen ihrem, dem Taktniederschlage entsprechenden, Wechsel ist. Je weiter sich

nun die Gebärde von ihrer bestimmtesten, zugleich aber auch beschränktesten Grundlage des Tanzes entfernt; je sparsamer sie ihre schärfsten Akzente verteilt, um in den mannigfaltigsten und feinsten Übergängen des Ausdruckes zu einem unendlich fähigen Sprachvermögen zu werden, — desto mannigfaltiger und feiner gestalten sich nun auch die Tonfiguren der Instrumentensprache, die, um das Unaussprechliche der Gebärde überzeugend mitzuteilen, einen melodischen Ausdruck eigentümlichster Art gewinnt, dessen unermeßlich reiche Fähigkeit sich weder nach Inhalt noch Form in der Wortsprache bezeichnen läßt, eben weil dieser Inhalt und diese Form durch die Orchestermelodie sich bereits *vollständig* dem Gehöre kundgibt, und nur noch von dem Auge wiederum empfunden werden kann, und zwar als Inhalt und Form der, jener Melodie entsprechenden, Gebärde.

Daß dieses eigentümliche Sprachvermögen des Orchesters in der Oper bisher sich noch bei weitem nicht zu der Fülle hat entwickeln können, deren es fähig ist, findet seinen Grund eben darin, daß — wie ich dies an seinem Orte bereits erwähnte — bei dem Mangel aller wahrhaft dramatischen Grundlage der Oper das Gebärdenspiel für sie ganz unvermittelt noch aus der Tanzpantomime herübergezogen war. Diese Ballettanzpantomime konnte nur in ganz beschränkten, der möglichsten Verständlichung wegen endlich zu stereotypen Annahmen festgesetzten Bewegungen und Gebärden sich kundgeben, weil sie der Bedingungen gänzlich entbehrte, die ihre größere Mannigfaltigkeit als notwendig bestimmt und erklärt hätten. Diese Bedingungen enthält die Wortsprache, und zwar nicht die zu Hilfe *gezogene*, sondern die, die Gebärde zu Hilfe *ziehende* Wortsprache. Das erhöhte Sprachvermögen, welches das Orchester in Pantomime und Oper daher nicht gewinnen konnte, suchte es sich, wie im instinktiven Wissen von seiner Fähigkeit, in der von der Pantomime losgelösten, absoluten Instrumentalmusik zu erwerben. Wir sahen, daß dieses Streben in seiner höchsten Kraft und Aufrichtigkeit zu dem Verlangen nach Rechtfertigung durch das Wort und die vom Worte bedingte Gebärde führen mußte, und haben jetzt nur noch zu erkennen, wie von der andern Seite her die vollständige Verwirklichung der dichterischen Absicht nur wiederum in der höchsten, verdeutlichendsten Rechtfer-

tigung der Wortversmelodie durch das vollendete Sprachvermögen des Orchesters, im Vereine mit der Gebärde, zu ermöglichen ist.

Die dichterische Absicht, wie sie sich im Drama verwirklichen will, bedingt den höchsten und mannigfaltigsten Ausdruck der Gebärde, ja sie erfordert ihre Mannigfaltigkeit, Kraft, Feinheit und Beweglichkeit in einem Grade, wie sie nirgends anders, als eben einzig nur im Drama notwendig zum Vorschein kommen können, und für dieses Drama daher von ganz besonderer Eigentümlichkeit zu erfinden sind; denn die dramatische Handlung ist mit allen ihren Motiven eine bis zur Wunderbarkeit über das Leben erhobene und gesteigerte. Die Gedrängtheit der Handlungsmomente und ihrer Motive war dem Gefühle nur in einem wiederum gedrängten Ausdrucke verständlich zu machen, der sich aus dem Wortverse bis zur unmittelbar das Gefühl bestimmenden Melodie erhob. Wie dieser Ausdruck sich nun bis zur Melodie steigert, bedarf er notwendig auch einer Steigerung der von ihm bedingten Gebärde über das Maß der gewöhnlichen Redegebärde. Diese Gebärde ist aber, dem Charakter des Dramas gemäß, nicht nur die monologische Gebärde eines einzelnen Individuums, sondern eine, aus der charakteristisch beziehungsvollen Begegnung vieler Individuen zur höchsten Mannigfaltigkeit sich steigernde — so zu sagen: „vielstimmige" Gebärde. Die dramatische Absicht zieht nicht nur die innere Empfindung — an sich — in ihr Bereich, sondern, um ihrer Verwirklichung willen, ganz besonders die Kundgebung dieser Empfindung in der äußeren leiblichen Erscheinung der darstellenden Personen. Die Pantomime begnügte sich für Gestalt, Haltung und Tracht der Darsteller mit typischen Masken: das allvermögende Drama reißt den Darstellern die typische Maske ab — denn es besitzt dazu das rechtfertigende Sprachvermögen —, und zeigt sie als besondere, gerade so und nicht anders sich kundgebende Individualitäten. Die dramatische Absicht bestimmt daher bis in den einzelnsten Zug Gestalt, Miene, Haltung, Bewegung und Tracht des Darstellers, um ihn jeden Augenblick als diese eine, schnell und bestimmt kenntliche, von allen ihre Begegnenden wohl unterschiedene Individualität erscheinen zu lassen. Diese drastische Unterscheidbarkeit der einen Individualität ist aber nur zu ermöglichen, wenn alle ihr begegnenden und auf sie sich beziehen-

den Individualitäten genau in derselben, sicher bestimmten, drastischen Unterscheidbarkeit sich darstellen. Vergegenwärtigen wir uns nun die Erscheinung solcher scharf abgegrenzten Individualitäten in den unendlich wechselvollen Beziehungen zueinander, aus denen die mannigfaltigen Momente und Motive der Handlung sich entwickeln, und stellen wir sie uns nach dem unendlich erregenden Eindrucke vor, den ihr Anblick auf unser machtvoll gefesseltes Auge hervorbringen muß, so begreifen wir auch das Bedürfnis des Gehöres nach einem, diesem Eindrucke auf das Auge vollkommen entsprechenden, ihm wiederum verständlichen Eindrucke, in welchem der erste ergänzt, gerechtfertigt oder verdeutlicht erscheint, denn: „Durch zweier Zeugen Mund wird (erst) die (volle) Wahrheit kund".

Das, was das Gehör zu vernehmen verlangt, ist aber genau das Unaussprechliche des vom Auge empfangenen Eindruckes, das, was an sich und in seiner Bewegung die dichterische Absicht durch ihr nächstes Organ, die Wortsprache, nur veranlaßte, nicht aber dem Gehöre überzeugend nun mitteilen kann. Wäre dieser Anblick für das Auge gar nicht vorhanden, so könnte die dichterische Sprache sich berechtigt fühlen, die Schilderung und Beschreibung des Eingebildeten an die Phantasie mitzuteilen; wenn es sich aber dem Auge, wie die höchste dichterische Absicht es verlangte, selbst unmittelbar darbietet, ist die Schilderung der dichterischen Sprache nicht nur vollkommen überflüssig, sondern sie würde auch gänzlich eindruckslos auf das Gehör bleiben. Das ihr Unaussprechliche teilt dem Gehöre nun aber gerade die Sprache des Orchesters mit, und eben aus dem Verlangen des, durch das schwesterliche Auge angeregten Gehöres gewinnt diese Sprache ein neues, unermeßliches, ohne diese Anregung stets aber schlummerndes oder — wenn aus eigenem Drange allein erweckt — unverständlich sich kundgebendes Vermögen.

Das Sprachvermögen des Orchesters lehnt sich auch für die hier bestimmte gesteigerte Aufgabe zunächst noch an seine Verwandtschaft mit dem der Gebärde so an, wie wir sie vom Tanze aus kennen lernten. Es spricht in Tonfiguren, wie sie dem individuellen Charakter besonders entsprechender Instrumente eigen-

tümlich sind, und durch wiederum entsprechende Mischung der charakteristischen Individualitäten des Orchesters zur eigentümlichen Orchestermelodie sich gestalten, das in seiner sinnlichen Erscheinung und durch die Gebärde an das Auge sich Kundgebende so weit aus, als zur Deutung dieser Gebärde und Erscheinung auch für das Verständnis des Auges, wie zur entsprechend verständlichen Deutung derselben Erscheinung für das unmittelbar erfassende Gehör, eben kein Drittes, nämlich die vermittelnde Wortsprache, nötig war.

Bestimmen wir uns hierüber genau. — Wir sagen gemeinhin: „Ich lese in deinem Auge"; das heißt: „Mein Auge gewahrt, auf eine nur ihm verständliche Weise, aus dem Blicke deines Auges eine dir innewohnende unwillkürliche Empfindung, die ich wiederum unwillkürlich mitempfinde". — Erstrecken wir die Empfindungsfähigkeit des Auges nun über die ganze äußere Gestalt des wahrzunehmenden Menschen, auf seine Erscheinung, Haltung und Gebärde, so haben wir zu bestätigen, daß das Auge die Äußerung dieses Menschen untrüglich erfaßt und versteht, sobald er eben nach vollständiger Unwillkürlichkeit sich kundgibt, innerlich mit sich vollkommen einig ist, und seine innere Stimmung in höchster Aufrichtigkeit äußert. Die Momente, in denen sich der Mensch so wahrhaft kundgibt, sind aber nur die der vollkommensten Ruhe, oder der höchsten Erregtheit: was zwischen diesen beiden äußersten Punkten liegt, sind die Übergänge, die ganz in dem Grade nur von der aufrichtigen Leidenschaft bestimmt werden, als sie sich ihrer höchsten Erregtheit nähern, oder von dieser Erregtheit sich wieder einer harmonisch versöhnten Ruhe zuwenden. Diese Übergänge bestehen aus einer Mischung willkürlicher, reflektierter Willenstätigkeit, und unbewußter, notwendiger Empfindung: die Bestimmung solcher Übergänge nach der notwendigen Richtung der unwillkürlichen Empfindung hin, und zwar mit unerläßlichem Fortschritte zur Ausmündung in die wahre, vom reflektierenden Verstande nicht mehr bedingte und gehemmte Empfindung, ist der Inhalt der dichterischen Absicht im Drama, und für diesen Inhalt findet der Dichter eben den einzig ermöglichenden Ausdruck in der Wortversmelodie, wie sie als Blüte der Worttonsprache erscheint, die mit der einen Seite dem reflektierenden Verstande, mit der andern Seite aber der unwillkürlichen Empfindung als Organ

zugewandt ist. Die Gebärde — verstehen wir hierunter die ganze äußere Kundgebung der menschlichen Erscheinung an das Auge — nimmt an dieser Entwicklung einen nur bedingten Anteil, weil sie nur eine Seite hat, und zwar die Empfindungsseite, mit der sie sich dem Auge zuwendet: die Seite, die sie aber dem Auge verbirgt, ist eben diejenige, welche die Worttonsprache dem Verstande zukehrt, und die demnach dem Gefühle ganz unkenntlich bleiben würde, wenn dem Gehöre dadurch, daß die Worttonsprache mit ihren beiden Seiten, wiewohl mit der einen schwächer und minder erregend, sich ihm zuwendet, nicht das gesteigerte Vermögen erwachsen könnte, auch diese, dem Auge abgewandte Seite dem Gefühle verständlich zuzuführen.

Die Sprache des Orchesters vermag dies durch das Gehör, indem sie sich durch ebenso innige Anlehnung an die Versmelodie, wie zuvor an die Gebärde, zur Mitteilung selbst des Gedankens an das Gefühl steigert, und zwar des Gedankens, den die gegenwärtige Versmelodie — als Kundgebung einer gemischten, noch nicht vollkommen geeinigten Empfindung — nicht aussprechen kann und will, der noch weniger aber von der Gebärde dem Auge mitgeteilt werden kann, weil die Gebärde das Gegenwärtigste ist, und somit von der, in der Versmelodie kundgegebenen unbestimmten Empfindung als eine ebenfalls unbestimmte, oder diese Unbestimmtheit allein ausdrückende, dem Auge somit die wirkliche Empfindung nicht klar verständlichende bedingt wird.

In der Versmelodie verbindet sich nicht nur die Wortsprache mit der Tonsprache, sondern auch das von diesen beiden Organen Ausgedrückte, nämlich das Ungegenwärtige mit dem Gegenwärtigen, der Gedanke mit der Empfindung. Das Gegenwärtige in ihr ist die unwillkürliche Empfindung, wie sie sich notwendig in den Ausdruck der musikalischen Melodie ergießt; das Ungegenwärtige ist der abstrakte Gedanke, wie er in der Wortphrase als reflektiertes, willkürliches Moment festgehalten wird. — Bestimmen wir uns nun näher, was wir unter dem Gedanken zu verstehen haben.

Auch hier werden wir schnell zu einer klaren Vorstellung gelangen, wenn wir den Gegenstand vom künstlerischen Stand-

punkte aus erfassen und seinem sinnlichen Ursprunge auf den Grund gehen.

Etwas, was wir durch irgend ein Mitteilungsorgan oder durch die Gesamtverwendung aller unsrer Mitteilungsorgane gar nicht aussprechen können, selbst wenn wir es wollten, ist ein Unding, — das Nichts. Alles, wofür wir dagegen einen Ausdruck finden, ist auch etwas Wirkliches, und dieses Wirkliche erkennen wir, wenn wir uns den Ausdruck selbst erklären, den wir unwillkürlich für die Sache verwenden. Der Ausdruck: Gedanke, ist ein sehr leicht erklärlicher, sobald wir auf seine sinnliche Sprachwurzel zurückgehen. Ein „Gedanke" ist das im „Gedenken" uns „dünkende" Bild* eines Wirklichen, aber Ungegenwärtigen. Dieses Ungegenwärtige ist seinem Ursprunge nach ein wirklicher, sinnlich wahrgenommener Gegenstand, der auf uns an einem andern Orte oder zu einer andern Zeit einen bestimmten Eindruck gemacht hat: dieser Eindruck hat sich unsrer Empfindung bemächtigt, für die wir, um sie mitzuteilen, einen Ausdruck erfinden mußten, der dem Eindrucke des Gegenstandes nach dem allgemein menschlichen Gattungsempfindungsvermögen entsprach. Den Gegenstand konnten wir somit nur nach dem Eindrucke in uns aufnehmen, den er auf unsre Empfindung machte, und dieser von unserm Empfindungsvermögen wiederum bestimmte Eindruck ist das Bild, das uns im Gedenken der Gegenstand selbst dünkt. Gedenken und Erinnerung ist somit dasselbe, und in Wahrheit ist der Gedanke das in der Erinnerung wiederkehrende Bild, welches — als Eindruck von einem Gegenstande auf unsre Empfindung — von dieser Empfindung selbst gestaltet, und von der gedenkenden Erinnerung, diesem Zeugnisse von dem dauernden Vermögen der Empfindung und der Kraft des auf sie gemachten Eindruckes, der Empfindung selbst zu lebhafter Erregung, zum Nachempfinden des Eindruckes, wieder vorgeführt wird. Uns hat die Entwicklung des Gedankens zu dem Vermögen bindender Kombination aller selbstgewonnenen oder überlieferten Bilder von, in der Erinnerung bewahrten Eindrücken ungegenwärtig gewordener Objekte, — das Denken,

* Ähnlich können wir uns „Geist" sehr schön aus der ihm gleichen Wurzel „gießen" deuten: nach einem natürlichen Sinne ist er das von uns sich „Ausgießende", wie der Duft das von der Blume sich Ausbreitende, Ausgießende ist.

wie es uns in der philosophischen Wissenschaft entgegentritt, — hier nicht zu beschäftigen; denn der Weg des Dichters geht aus der Philosophie heraus zum Kunstwerke, zur Verwirklichung des Gedenkens in der Sinnlichkeit. Nur eines haben wir noch genau zu bestimmen. Etwas, was nicht zuerst einen Eindruck auf unsre Empfindung gemacht hat, können wir auch nicht denken, und die vorangehende Empfindungserscheinung ist die Bedingung für die Gestaltung des kundzugebenden Gedankens. Auch der Gedanke ist daher von der Empfindung angeregt und muß sich notwendig wieder in die Empfindung ergießen, denn er ist das Band zwischen einer ungegenwärtigen und einer gegenwärtig nach Kundgebung ringenden Empfindung.

Die Versmelodie des Dichters verwirklicht nun, gewissermaßen vor unsern Augen, den Gedanken, d. h. die aus dem Gedenken dargestellte ungegenwärtige Empfindung, zu einer gegenwärtigen, wirklich wahrnehmbaren Empfindung. In dem reinen Wortverse enthält sie die aus der Erinnerung geschilderte, gedachte, beschriebene ungegenwärtige, aber bedingende Empfindung, in der rein musikalischen Melodie dagegen die bedingte neue, gegenwärtige Empfindung, in die sich die gedachte, anregende, ungegenwärtige Empfindung als in ihr Verwandtes, neu Verwirklichtes auflöst. Die in dieser Melodie kundgegebene, vor unsern Augen aus dem Gedanken einer früheren Empfindung wohl entwickelte und gerechtfertigte, sinnlich unmittelbar ergreifende und das teilnehmende Gefühl sicher bestimmende Empfindung ist nun eine Erscheinung, die uns, denen sie mitgeteilt wurde, so gut angehört als dem, der sie uns mitteilte; und wir können sie, wie sie dem Mitteilenden als Gedanke — d. h. Erinnerung — wiederkehrt, ganz ebenso als Gedanken bewahren. — Der Mitteilende, wenn er im Gedenken dieser Empfindungserscheinung sich aus diesem Gedenken wiederum zur Kundgebung einer neuen, abermals gegenwärtigen Empfindung gedrängt fühlt, nimmt dieses Gedenken jetzt nur als geschilderten, dem erinnernden Verstand kurz angedeuteten, ungegenwärtigen Moment so auf, wie er in derselben Versmelodie, in der es zu jener — jetzt der Erinnerung anvertrauten — melodischen Erscheinung sich äußerte, das Gedenken einer früheren, uns ihrer Lebendigkeit nach entrückten Empfindung, als empfindungszeugenden Ge-

danken kundgab. Wir, die wir die neue Mitteilung empfangen, vermögen aber jene, jetzt nur noch gedachte Empfindung, in ihrer rein melodischen Kundgebung selbst, durch das Gehör festzuhalten: sie ist Eigentum der reinen Musik geworden, und, von dem Orchester mit entsprechendem Ausdrucke zur sinnlichen Wahrnehmung gebracht, erscheint sie uns als das Verwirklichte, Vergegenwärtigte des vom Mitteilenden soeben nur Gedachten. Eine solche Melodie, wie sie als Erguß einer Empfindung uns vom Darsteller mitgeteilt worden ist, verwirklicht uns, wenn sie vom Orchester ausdrucksvoll da vorgetragen wird, wo der Darsteller jene Empfindung nur noch in der Erinnerung hegte, den Gedanken dieses Darstellers: ja, selbst da, wo der gegenwärtig sich Mitteilende jener Empfindung sich gar nicht mehr bewußt erscheint, vermag ihr charakteristisches Erklingen im Orchester in uns eine Empfindung anzuregen, die zur Ergänzung eines Zusammenhanges, zur höchsten Verständlichkeit einer Situation durch Deutung von Motiven, die in dieser Situation wohl enthalten sind, in ihren darstellbaren Momenten aber nicht zum hellen Vorschein kommen können, uns zum Gedanken wird, an sich aber mehr als der Gedanke, nämlich der vergegenwärtigte Gefühlsinhalt des Gedankens ist.

Das Vermögen des Musikers, wenn es von der dichterischen Absicht zu ihrer höchsten Verwirklichung verwendet wird, ist hierin durch das Orchester unermeßlich. — Ohne von der dichterischen Absicht bedingt zu werden, hat der absolute Musiker bisher auch bereits sich eingebildet, mit Gedanken und der Kombination von Gedanken zu tun zu haben. Wenn schlechthin musikalische Themen „Gedanken" genannt wurden, so war dies entweder eine gedankenlose Verwendung dieses Wortes, oder eine Kundgebung der Täuschung des Musikers, der ein Thema einen Gedanken nannte, bei dem er sich allerdings etwas gedacht hatte, was aber niemand verstand als höchstens der, dem er das, was er sich gedacht hatte, in nüchternen Worten bezeichnete, und den er dadurch ersuchte, sich dies Gedachte nun auch bei dem Thema zu denken. Die Musik kann nicht denken, sie kann aber Gedanken verwirklichen, d. h. ihren Empfindungsgehalt als einen nicht mehr erinnerten, sondern vergegenwärtigten kundtun: dies kann sie aber nur, wenn ihre eigene Kundgebung von der dichterischen Absicht bedingt ist, und diese wiederum sich nicht als eine nur

gedachte, sondern zunächst durch das Organ des Verstandes, die Wortsprache, klar dargelegte offenbart. Ein musikalisches Motiv kann auf das Gefühl einen bestimmten, zu gedankenhafter Tätigkeit sich gestaltenden Eindruck nur dann hervorbringen, wenn die in dem Motive ausgesprochene Empfindung vor unsern Augen von einem bestimmten Individuum an einem bestimmten Gegenstande als ebenfalls bestimmte, d. h. wohlbedingte, kundgegeben ward. Der Wegfall dieser Bedingungen stellt ein musikalisches Motiv dem Gefühle als etwas Unbestimmtes hin, und etwas Unbestimmtes kann in derselben Erscheinung noch so oft wiederkehren, es bleibt uns immer ein eben nur wiederkehrendes Unbestimmtes, das wir aus einer von uns empfundenen Notwendigkeit seiner Erscheinung nicht zu rechtfertigen, und daher mit nichts andrem zu verbinden imstande sind. — Das musikalische Motiv, aber, in das — so zu sagen vor unsern Augen — der gedankenhafte Wortvers eines dramatischen Darstellers sich ergoß, ist ein notwendig bedingtes; bei seiner Wiederkehr teilt sich uns eine bestimmte Empfindung wahrnehmbar mit, und zwar wiederum als die Empfindung desjenigen, der sich soeben zur Kundgebung einer neuen Empfindung gedrängt fühlt, die aus jener — jetzt von ihm unausgesprochenen, uns aber durch das Orchester sinnlich wahrnehmbar gemachten — sich herleitet. Das Mitklingen jenes Motives verbindet uns daher eine ungegenwärtige bedingende mit der aus ihr bedingten, soeben zu ihrer Kundgebung sich anlassenden Empfindung; und indem wir so unser Gefühl zum erhellten Wahrnehmer des organischen Wachsens einer bestimmten Empfindung aus der andern machen, geben wir unserm Gefühle das Vermögen des Denkens, d. h. hier aber: das über das Denken erhöhte, unwillkürliche Wissen des in der Empfindung verwirklichten Gedankens.

Bevor wir uns zur Darstellung der Ergebnisse wenden, die aus dem bisher angedeuteten Vermögen der Orchestersprache für die Gestaltung des Dramas sich herausstellen, müssen wir, um den Umfang dieses Vermögens vollständig zu ermessen, noch über eine äußerste Fähigkeit desselben uns genau bestimmen. — Die hiermit gemeinte Fähigkeit seines Sprachvermögens gewinnt

das Orchester aus einer Vereinigung seiner Fähigkeiten, die ihm nach der einen Seite hin durch seine Anlehnung an die Gebärde, nach der andern durch seine gedenkende Aufnahme der Versmelodie erwuchsen. Wie die Gebärde von ihrem Ursprunge, der sinnlichsten Tanzgebärde, bis zur geistigsten Mimik sich entwickelte; wie die Versmelodie vom bloßen Gedenken einer Empfindung bis zur gegenwärtigen Kundgebung einer Empfindung vorschritt, — so wächst auch das Sprachvermögen des Orchesters, das aus beiden Momenten seine gestaltende Kraft gewann, und an dem Wachsen beider zu ihrem äußersten Vermögen sich ernährte und steigerte, von diesem doppelten Nahrungsquelle aus zu einer besonderen höchsten Fähigkeit, in der wir die beiden geteilten Arme des Orchesterstromes, nachdem er durch einmündende Bäche und Flüsse reichlich geschwängert worden ist, gleichsam sich wieder verbinden und gemeinsam dahinfließen sehen. Da, wo die Gebärde nämlich vollkommen ruht, und die melodische Rede des Darstellers gänzlich schweigt, — also da, wo das Drama aus noch unausgesprochenen inneren Stimmungen heraus sich vorbereitet, vermögen diese bis jetzt noch unausgesprochenen Stimmungen vom Orchester in der Weise ausgesprochen zu werden, daß ihre Kundgebung den, von der dichterischen Absicht als notwendig bedungenen Charakter der Ahnung an sich trägt. —

Die Ahnung ist die Kundgebung einer unausgesprochenen, weil — im Sinne unsrer Wortsprache — noch unaussprechlichen Empfindung. Unaussprechlich ist eine Empfindung, die noch nicht bestimmt ist, und unbestimmt ist sie, wenn sie noch nicht durch den ihr entsprechenden G e g e n s t a n d bestimmt ist. Die Bewegung dieser Empfindung, die Ahnung, ist somit das unwillkürliche Verlangen der Empfindung nach Bestimmung durch einen Gegenstand, den sie aus der Kraft ihres Bedürfnisses wiederum selbst vorausbestimmt, und zwar als einen solchen, der ihr entsprechen muß, und dessen sie deshalb harrt. In seiner Kundgebung als Ahnung möchte ich das Empfindungsvermögen der wohlgestimmten Harfe vergleichen, deren Saiten vom durchstreifenden Windzuge erklingen, und des Spielers harren, der ihnen deutliche Akkorde entgreifen soll.

Eine solche ahnungsvolle Stimmung hat der Dichter uns zu erwecken, um aus ihrem Verlangen heraus uns selbst zum notwendigen Mitschöpfer des Kunstwerkes zu

machen. Indem er dieses Verlangen uns hervorruft, verschafft er sich in unsrer erregten Empfänglichkeit die bedingende Kraft, welche die Gestaltung der von ihm beabsichtigten Erscheinungen gerade so, wie er sie seiner Absicht gemäß gestalten muß, einzig ihm ermöglichen kann. In der Hervorbringung solcher Stimmungen, wie der Dichter in der unerläßlichen Mithilfe unsrerseits sie uns erwecken muß, hat die absolute Instrumentalsprache sich bisher bereits als allvermögend bewährt; denn gerade die Anregung unbestimmter, ahnungsvoller Empfindungen war ihre eigentümlichste Wirkung, die überall da zur Schwäche werden mußte, wo sie die angeregten Empfindungen auch deutlich bestimmen wollte. Wenden wir diese außerordentliche, einzig ermöglichende Fähigkeit der Instrumentalsprache nun auf die Momente des Dramas an, wo sie vom Dichter nach einer bestimmten Absicht in Wirklichkeit gesetzt werden soll, so hätten wir uns nun darüber zu verständigen, woher diese Sprache die sinnlichen Ausdrucksmomente zu nehmen habe, in denen sie sich der dichterischen Absicht entsprechend kundgeben soll.

Wir sahen bereits, daß unsre absolute Instrumentalmusik die sinnlichen Momente für ihren Ausdruck aus einer, unserm Ohre urvertrauten Tanzrhythmik und der ihr entstammten Weise, oder aus dem Melos des Volksliedes, wie er unserm Gehöre ebenfalls anerzogen ist, entnehmen mußte. Das immerhin durchaus Unbestimmte in diesen Momenten suchte der absolute Instrumentalkomponist dadurch zu einem bestimmten Ausdrucke zu erheben, daß er diese Momente nach Verwandtschaft und Unterschiedenheit, durch wachsende und abnehmende Stärke, wie durch beschleunigte und gehemmte Bewegung des Vortrages, und endlich durch besondre Charakteristik des Ausdruckes vermöge der mannigfaltigen Individualität der Toninstrumente, zu einem der Phantasie dargestellten Bilde fügte, daß er schließlich doch nur wieder durch genaue — außermusikalische — Angabe des geschilderten Gegenstandes erst deutlich zu machen sich gedrängt fühlte. Die sogenannte „Tonmalerei" ist der ersichtliche Ausgang der Entwicklung unsrer absoluten Instrumentalmusik gewesen: in ihr hat diese Kunst ihren Ausdruck, der sich nicht mehr an das Gefühl, sondern an die Phantasie wendet, empfindlich erkältet, und jeder wird diesen Eindruck deutlich wahrnehmen, der auf ein Beethovensches Tonstück eine Mendelssohnsche oder

gar eine Berliozsche Orchesterkomposition hört. Dennoch ist nicht zu leugnen, daß dieser Entwicklungsgang ein notwendiger war, und die bestimmte Wendung zur Tonmalerei aus aufrichtigeren Motiven hervorging, als z. B. die Rückkehr zum fugierten Stile Bachs. Namentlich ist aber auch nicht zu verkennen, daß das sinnliche Vermögen der Instrumentalsprache durch die Tonmalerei ungemein gesteigert und bereichert worden ist. — Erkennen wir nun, daß dieses Vermögen nicht nur in das Unermeßliche gesteigert, sondern seinem Ausdrucke zugleich das Erkältende vollständig benommen werden kann, wenn der Tonmaler statt an die Phantasie sich wieder an das Gefühl wenden darf, was ihm dadurch geboten wird, daß der von ihm nur an den Gedanken mitgeteilte Gegenstand seiner Schilderung als ein gegenwärtiger, wirklicher an die Sinne kundgetan wird, und zwar eben nicht als bloßes Hilfsmittel zum Verständnisse seines Tongemäldes, sondern als aus einer höchsten dichterischen Absicht, zu deren Verwirklichung das Tongemälde das Helfende sein soll, bedingt. Der Gegenstand des Tongemäldes konnte nur ein Moment aus dem Naturleben oder aus dem Menschenleben selbst sein. Gerade solche Momente aus dem Natur- oder Menschenleben, zu deren Schilderung sich bisher der Musiker angezogen fühlte, sind es nun aber, deren der Dichter zur Vorbereitung wichtiger dramatischer Entwicklungen bedarf, und deren mächtiger Hilfe der bisherige absolute Schauspieldichter, zum höchsten Nachteile für sein gewolltes Kunstwerk, von vornherein entsagen mußte, weil er jene Momente, je vollständiger sie von der Szene aus dem Auge sich ausdrücken sollten, ohne die ergänzende und gefühlsbestimmende Mitwirkung der Musik für ungerechtfertigt, störend, lähmend, nicht aber helfend und fördernd halten mußte.

Jene vom Dichter notwendig in uns anzuregenden unbestimmten, ahnungsvollen Empfindungen werden immer mit einer Erscheinung in Verbindung zu stehen haben, die sich wiederum an das Auge mitteilt; diese wird ein Moment der Naturumgebung, oder des menschlichen Mittelpunktes dieser Umgebung selbst sein, — jedenfalls ein Moment, dessen Bewegung sich noch nicht aus einer bestimmt kundgegebenen Empfindung bedingt, denn diese kann nur die Wortsprache in dem bereits näher bezeichneten Vereine mit der Gebärde und der Musik aussprechen,

— also die Wortsprache, deren bestimmende Kundgebung wir uns hier eben als eine durch das angeregte Verlangen erst hervorzurufende denken. Keine Sprache ist fähig, eine vorbereitende Ruhe so bewegungsvoll auszudrücken, als die Instrumentalsprache: diese Ruhe zum bewegungsvollen Verlangen zu steigern, ist ihr eigentümlichstes Vermögen. Was sich uns aus einer Naturszene oder aus einer schweigsamen, gebärdelosen menschlichen Erscheinung an das Auge darbietet, und von dem Auge aus unsre Empfindung zu ruhiger Betrachtung bestimmt, das vermag die Musik in der Weise der Empfindung zuzuführen, daß sie, von dem Momente der Ruhe ausgehend, diese Empfindung zur Spannung und Erwartung bewegt, und damit eben das Verlangen erweckt, dessen der Dichter zur Kundgebung seiner Absicht als ermöglichende Hilfe unsrerseits bedarf. Dieser Anregung unsres Gefühles nach einem bestimmten Gegenstande hin hat der Dichter sogar nötig, um uns selbst auf eine bestimmende Erscheinung für das Auge vorzubereiten, nämlich — selbst die Erscheinung der Naturszene oder menschlicher Persönlichkeiten uns nicht eher vorzuführen, als bis unsre auf sie erregte Erwartung sie, in der Art, wie sie sich kundgibt, als notwendig, weil der Erwartung entsprechend, bedingt. —

Der Ausdruck der Musik wird, bei der Verwendung dieser äußersten Fähigkeit, so lange ein gänzlich vager und unbestimmender bleiben, als er nicht die soeben bezeichnete dichterische Absicht in sich aufnimmt: diese aber, welche sich auf eine bestimmte zu verwirklichende Erscheinung bezieht, vermag im Voraus dieser Erscheinung die sinnlichen Momente des vorbereitenden Tonstückes so zu entnehmen, daß sie in beziehungsvoller Weise ihr ganz entsprechen, wie die endlich vorgeführte Erscheinung den Erwartungen entspricht, die das vorausverkündende Tonstück in uns erregte. Die wirkliche Erscheinung tritt demnach als erfülltes Verlangen, als gerechtfertigte Ahnung vor uns hin; und rufen wir uns nun zurück, daß der Dichter die Erscheinungen des Dramas als über das gewöhnliche Leben hervorragende, wunderbare dem Gefühle vergegenwärtigen muß, so haben wir auch zu begreifen, daß diese Erscheinungen sich als solche uns nicht kundgeben würden, oder daß sie uns unverständlich und fremdartig vorkommen müßten, wenn ihre endlich nackte Kundgebung nicht aus unsrer vorbereiteten und zu ahnungs-

voller Erwartung gespannten Empfindung in der Weise als notwendig bedingt werden könnte, daß wir sie als Erfüllung einer Erwartung geradeswegs fordern. Nur der so vom Dichter erfüllten Tonsprache des Orchesters ist es aber möglich, diese notwendige Erwartung in uns anzuregen, und ohne seine künstlerische Hilfe vermag das wundervolle Drama daher weder entworfen noch ausgeführt zu werden.

VI.

Wir haben nun alle Bänder des Zusammenhanges für den einigen Ausdruck des Dramas erfaßt, und uns jetzt nur noch darüber zu verständigen, wie sie unter sich verknüpft werden sollen, um als einige Form einem einigen Gehalte zu entsprechen, der nur durch die Möglichkeit dieser einigen Form als ein ebenfalls einiger erst sich zu gestalten vermag. —

Der lebendgebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdruckes ist die Versmelodie des Darstellers: auf sie bezieht sich als Ahnung die vorbereitende absolute Orchestermelodie; aus ihr leitet sich als Erinnerung der „Gedanke" des Instrumentalmotives her. Die Ahnung ist das sich ausbreitende Licht, das, indem es auf den Gegenstand fällt, die dem Gegenstande eigentümliche, von ihm selbst aus bedingte Farbe zu einer ersichtlichen Wahrheit macht; die Erinnerung ist die gewonnene Farbe selbst, wie sie der Maler dem Gegenstande entnimmt, um sie auf ihm verwandte Gegenstände überzutragen. Die dem Auge sinnfällige, stets gegenwärtige Erscheinung und Bewegung des Verkünders der Versmelodie, des Darstellers, ist die dramatische Gebärde; sie wird dem Gehöre verdeutlicht durch das Orchester, das seine ursprünglichste und notwendigste Wirksamkeit als harmonische Trägerin der Versmelodie selbst abschließt. — An dem Gesamtausdrucke aller Mitteilungen des Darstellers an das Gehör, wie an das Auge, nimmt das Orchester somit einen ununterbrochenen, nach jeder Seite hin tragenden und verdeutlichenden Anteil: es ist der bewegungsvolle Mutterschoß der Musik, aus dem das einigende Band des Ausdruckes erwächst. — Der Chor der griechischen Tragödie hat seine gefühlsnotwendige Bedeutung für das Drama im modernen

Orchester allein zurückgelassen, um in ihm, frei von aller Beengung, zu unermeßlich mannigfaltiger Kundgebung sich zu entwickeln; seine reale, individuell menschliche Erscheinung ist dafür aber aus der Orchestra hinauf auf die Bühne versetzt, um den, im griechischen Chore liegenden Keim seiner menschlichen Individualität zu höchster selbständiger Blüte, als unmittelbar handelnder und leidender Teilnehmer des Dramas selbst, zu entfalten.

Betrachten wir nun, wie der Dichter vom Orchester aus, in welchem er vollständig zum Musiker geworden ist, sich zu seiner Absicht, die ihn bis hierher geführt, zurückwendet, und zwar, um sie, durch die nun unermeßlich reich ihm erwachsenden Mittel des Ausdruckes, vollkommen zu verwirklichen.

Die dichterische Absicht verwirklichte sich zunächst in der Versmelodie; den Träger und Verdeutlicher der reinen Melodie lernten wir im harmonischen Orchester erkennen. Es bleibt nun noch genau zu ermessen, wie jene Versmelodie sich zum Drama selbst verhalte, und welche ermöglichende Wirksamkeit bei diesem Verhältnisse das Orchester ausüben könnte.

Wir haben dem Orchester bereits die Fähigkeit abgewonnen, Ahnungen und Erinnerungen zu erwecken; die Ahnung haben wir als Vorbereitung der Erscheinung, welche endlich in Gebärde und Versmelodie sich kundgibt, — die Erinnerung dagegen als Ableitung von ihr gefaßt, und wir müssen nun genau bestimmen, was, der dramatischen Notwendigkeit gemäß, gleichzeitig mit der Ahnung und Erinnerung den Raum des Dramas in der Weise erfüllt, daß Ahnung und Erinnerung zur vollsten Ergänzung seines Verständnisses eben notwendig waren.

Die Momente, in denen das Orchester sich so selbständig aussprechen durfte, müssen jedenfalls solche sein, die das volle Aufgehen des Sprachgedankens in die musikalische Empfindung von seiten der dramatischen Persönlichkeiten noch nicht ermöglichen. Wie wir dem Wachsen der musikalischen Melodie aus dem Sprachverse zusahen, und dieses Wachsen als aus der Natur des Sprachverses bedingt erkannten; wie wir die Recht-

fertigung, d. h. das Verständnis der Melodie aus dem bedingenden Sprachverse nicht nur als ein künstlerisch zu Denkendes und Auszuführendes, sondern als ein notwendig vor unserm Gefühle organisch zu Bewerkstelligendes und im Gebärungsprozesse ihm Vorzuführendes begreifen mußten: so haben wir auch die dramatische Situation aus den Bedingungen herauswachsend uns vorzustellen, die sich vor unsern Augen zu der Höhe steigern, auf welcher die Versmelodie als einzig entsprechender Ausdruck eines bestimmt sich kundgebenden Empfindungsmomentes uns notwendig erscheint.

Eine fertige, geschaffene Melodie — so sahen wir — blieb uns unverständlich, weil willkürlich deutbar; eine fertige, geschaffene Situation muß uns ebenso unverständlich bleiben, wie die Natur uns unverständlich blieb, so lange wir sie als etwas Erschaffenes ansahen, wogegen sie uns jetzt verständlich ist, wo wir sie als das Seiende, d. h. das ewig Werdende, erkennen, — als ein Seiendes, dessen Werden in nächsten und weitesten Kreisen uns stets gegenwärtig ist. Dadurch, daß der Dichter sein Kunstwerk uns im steten organischen Werden vorführt, und uns selbst zu organisch mitwirkenden Zeugen dieses Werdens macht, befreit er seine Schöpfung eben von allen Spuren seines Schaffens, vermöge dessen er, ohne die Vertilgung seiner Spuren, uns nur in das gefühllos kalte Staunen versetzen könnte, mit dem uns das Anschauen eines Meisterstückes der Mechanik erfüllt. — Die bildende Kunst kann nur das Fertige, d. h. das Bewegungslose, hinstellen, und den Beschauenden somit nie zum überzeugten Zeugen des Werdens einer Erscheinung machen. Der absolute Musiker verfiel in seiner weitesten Verirrung in den Fehler, die bildende Kunst hierin nachzuahmen, und das Fertige anstatt des Werdenden zu geben. Das Drama allein ist das, räumlich und zeitlich an unser Auge und unser Gehör so sich mitteilende Kunstwerk, daß wir an seinem Werden selbsttätigen Mitanteil nehmen, und das Gewordene daher als ein Notwendiges, klar Verständliches durch unser Gefühl erfassen.

Der Dichter, der uns nun zu mittätigen, einzig ermöglichenden Zeugen des Werdens seines Kunstwerkes machen will, hat sich wohl zu hüten, auch nur den kleinsten Schritt zu tun, der das Band des organischen Werdens zerreißen, und somit unser unwillkürlich gefesseltes Gefühl durch willkürliche Zu-

mutung verletzen könnte: sein wichtigster Bundesgenosse wäre ihm augenblicklich untreu gemacht. Organisches Werden ist aber nur das Wachsen von unten nach oben, das Hervorgehen aus niederen Organismen zu höheren, die Verbindung bedürftiger Momente zu einem befriedigenden Momente. Wie nun die dichterische Absicht die Momente der Handlung und ihre Motive aus solchen sammelte, die im gewöhnlichen Leben wirklich, nur ihrem Zusammenhange nach unendlich ausgedehnt und unübersehbar weit verzweigt, vorhanden sind; wie sie diese Momente und Motive um einer verständlichen Darstellung willen zusammendrängte und in dieser Zusammendrängung verstärkte: so hat die dichterische Absicht um ihrer Verwirklichung willen genau ebenso zu Werke zu gehen, wie sie in der gedachten Dichtung jener Momente verfuhr; denn ihre Absicht verwirklicht sich nur dadurch, daß sie unser Gefühl zur Teilhaberin an ihrer gedachten Dichtung macht. — Das Allerfaßlichste ist dem Gefühle unsre Anschauung des gewöhnlichen Lebens, in welchem wir aus Neigung und Bedürfnis gerade so handeln, wie wir es gewohnt sind. Sammelte der Dichter daher aus diesem Leben und der ihm gewohnten Anschauung seine Motive, so hat er auch seine gedichteten Gestalten zunächst uns nach einer Äußerung vorzuführen, die diesem Leben nicht so fremd ist, daß sie von den in ihm Befangenen gar nicht verstanden werden könnte. Er hat sie daher uns zuerst in Lebenslagen zu zeigen, die eine kenntliche Ähnlichkeit mit denen haben, in denen wir uns selbst befunden haben oder doch befunden haben können; auf solcher Grundlage erst kann er stufenweise zur Bildung von Situationen aufsteigen, deren Kraft und Wunderbarkeit uns eben aus dem gewöhnlichen Leben herausversetzen, und den Menschen uns nach der höchsten Fülle seines Vermögens zeigen. Wie diese Situationen durch die Fernhaltung alles zufällig Erscheinenden in der Begegnung stark kundgegebener Individualitäten zu der Höhe wachsen, auf der sie uns über das gewöhnliche menschliche Maß erhoben schienen, — so hat notwendig auch der Ausdruck der Handelnden und Leidenden sich aus einem, dem gewöhnlichen Leben noch kenntlichen, nur mit wohlbedingter Steigerung zu einem solchen zu erheben, wie wir ihn in der musikalischen Versmelodie als einen über den gewöhnlichen Ausdruck erhöhten bezeichneten.

Es gilt nun aber den Punkt zu bestimmen, den wir als den niedrigsten für die Situation und den Ausdruck festzusetzen haben, und von dem wir zu jenem Wachsen vorschreiten sollen. Betrachten wir näher, so wird dieser Punkt genau derselbe sein, auf den wir uns stellen müssen, um die Verwirklichung der dichterischen Absicht durch Mitteilung derselben überhaupt zu ermöglichen, und dieser liegt da, wo die dichterische Absicht sich vom gewöhnlichen Leben, aus dem sie hervorging, trennt, um sein gedichtetes Bild ihm vorzuhalten. Auf diesem Punkte stellt sich der Dichter mit dem lauten Bekenntnisse seiner Absicht den im gewöhnlichen Leben Befangenen gegenüber, und ruft sie zur Aufmerksamkeit auf: er kann nicht eher vernommen werden, als bis diese Aufmerksamkeit ihm willig zugewandt ist, — bis unsre, durch das gewöhnliche Leben zerstreuten Empfindungen sich zu einer gedrängten erwartungsvollen Empfindung ebenso sammeln, wie der Dichter in seiner Absicht bereits die Momente und Motive der dramatischen Handlung aus diesem selben Leben gesammelt hat. Die willige Erwartung, oder der erwartungsvolle Wille der Zuhörer ist nun das erste ermöglichende Moment für das Kunstwerk, und es bestimmt den Ausdruck, in welchem der Dichter ihm entsprechen muß — nicht nur um verstanden zu werden, sondern um zugleich so verstanden zu werden, wie die Spannung auf etwas Außergewöhnliches es verlangt.

Diese Erwartung hat der Dichter von vorherein für die Kundgebung seiner Absicht zu benutzen, und zwar dadurch, daß er sie — als eine unbestimmte Empfindung — nach der Richtung seiner Absicht hin lenkt, und keine Sprache ist, wie wir sahen, hierzu vermögender, als die unbestimmt bestimmende der reinen Musik, des Orchesters. Das Orchester drückt die erwartungsvolle Empfindung selbst aus, die uns vor der Erscheinung des Kunstwerkes beherrscht; je nach der Richtung hin, wo es der dichterischen Absicht entspricht, leitet und erregt es unsre allgemein gespannte Empfindung zu einer Ahnung, die eine, als notwendig geforderte, bestimmte Erscheinung endlich zu erfüllen hat*. Führt der Dichter nun die erwartete Erscheinung auf

* Daß ich hiermit nicht die heutige Opernouverture meine, habe ich an diesem Ort nur kurzweg zu berühren, jeder Verständige weiß, daß diese

der Szene als dramatische Person vor, so würde es das angeregte Gefühl nur verletzen und enttäuschen, wenn diese in einem Sprachausdrucke sich kundgeben sollte, der uns plötzlich wieder die gewöhnlichste Äußerung des Lebens zurückriefe, aus dem wir soeben versetzt waren *. In der Sprache, die unsre Empfindung anregte, soll auch jene Person sich nun kundgeben, und zwar als eine solche, auf die eben unsre Empfindung hingeleitet war. In dieser Tonsprache muß die dramatische Person sprechen, sollen wir sie mit dem angeregten Gefühle verstehen: sie muß in ihr aber zugleich so sprechen, daß sie die in uns angeregte Empfindung zu *bestimmen* vermag, und unsre allgemeinhin angeregte Empfindung bestimmt sich nur dadurch, daß ihr ein fester Punkt gegeben wird, um welchen sie sich als menschliches Mitgefühl sammeln, und an welchem sie zur besonderen Teilnahme an diesem einen, in dieser bestimmten Lebenslage befindlichen, von dieser Umgebung beeinflußten, von diesem Willen beseelten, und in diesem Vorhaben begriffenen Menschen sich verdichten kann. Diese, dem Gefühle notwendigen Bedingungen der Kundgebung einer Individualität können überzeugend nur in der Wortsprache dargelegt werden, in derselben Sprache, die dem gewöhnlichen Leben unwillkürlich verständlich ist, und in welcher wir uns gegenseitig eine Lage und einen Willen mitteilen, denen diejenigen ähnlich sein müssen, welche die dramatische Person uns jetzt darlegt, sobald sie von uns verstanden werden sollen. Wie unsre erregte Stimmung aber bereits forderte, daß diese Wortsprache eine von der Tonsprache, die unsre Empfindung eben erregte, nicht durchaus unterschiedene sein dürfe, sondern mit ihr bereits verschmolzen sein müsse — gleichsam als der Verständlicher, aber zugleich auch Teilhaber der angeregten Empfindung —, so bestimmt sich auch ganz von selbst hierdurch schon der Inhalt des von der dramatischen Person Dargelegten

---

Tonstücke — sobald in ihnen überhaupt etwas zu verstehen war — anstatt *vor* dem Drama, nach demselben vorgetragen werden müßten, um verstanden zu werden. Die Eitelkeit verführte den Musiker, in der Ouvertüre — und zwar im glücklichsten Falle — die Ahnung schon mit absolut musikalischer Gewißheit über den Gang des Dramas erfüllen zu wollen.

* Die stets noch beibehaltene Zwischenaktsmusik in den Schauspielen ist ein beredtes Zeugnis von der Kunstgedankenlosigkeit unsrer Schauspiel-Dichter und Anordner.

wiederum als ein über den Inhalt einer gewöhnlichen Lebenslage so erhobener, als der Ausdruck es über den des gewöhnlichen Lebens ist; und der Dichter hat sich nur an das Charakteristische dieses geforderten und gewonnenen Ausdruckes zu halten, — er hat nur darauf bedacht zu sein, diesen Ausdruck mit dem ihn rechtfertigenden Inhalte zu erfüllen, um sich des erhobenen Standpunktes genau bewußt zu werden, auf dem er, vermöge des bloßen Mittels des Ausdruckes, für die Geltendmachung seiner Absicht angelangt ist.

Dieser Standpunkt ist ein bereits so erhöhter, daß der Dichter das Ungewöhnliche und Wunderbare, das ihm zur Verwirklichung seiner Absicht notwendig ist, unmittelbar von hier aus seine Entwicklung nehmen lassen kann, weil er es sogar schon muß. Das Wunderbare der dramatischen Individualitäten und Situationen entwickelt er ganz in dem Grade, als ihm dazu der Ausdruck zu Gebote steht, nämlich — als die Sprache der Darsteller, nach genauer Berichtigung der Basis der Situation als einer dem menschlichen Leben entnommenen und verständlichen, sich aus der bereits tönenden Wortsprache zu der wirklichen Tonsprache erheben kann, als deren Blüte die Melodie erscheint, wie sie von dem bestimmten, versicherten Gefühle als Kundgebung des rein menschlichen Empfindungsinhaltes der bestimmten und versicherten Individualität und Situation gefordert wird. —

Eine von dieser Basis ausgehende und bis zu solcher Höhe wachsende Situation bildet an sich ein deutlich unterschiedenes Glied des Dramas, das dem Inhalte und der Form nach aus einer Kette solcher organischer Glieder besteht, die sich gegenseitig so bedingen, ergänzen und tragen müssen, wie die organischen Glieder des menschlichen Leibes, der dann ein vollkommener, lebendiger ist, wenn er aus all' den Gliedern, die ihn, durch gegenseitiges Sichbedingen und Ergänzen ausmachen, besteht, keine ihm fehlen, keine ihm aber auch zu viel sind.

Das Drama ist aber ein immer neuer und neu sich gestaltender Leib, der mit dem menschlichen nur das gemein hat, daß er lebendig ist, und sein Leben aus innerem Lebensbedürfnisse heraus bedingt. Dieses Lebensbedürfnis des Dramas ist aber

ein verschiedenes, denn es gestaltet sich nicht aus einem immer gleichbleibenden Stoffe, sondern es nimmt diesen Stoff aus den unendlich mannigfaltigen Erscheinungen eines unermeßlich vielfach zusammengesetzten Lebens unterschiedener Menschen in unterschiedenen Umständen, die wiederum nur ein Gemeinsames haben, nämlich — daß sie eben Menschen und menschliche Umstände sind. Die nie gleiche Individualität der Menschen und Umstände erhält durch gegenseitige Berührung eine immer neue Physiognomie, die der dichterischen Absicht stets neue Notwendigkeiten für ihre Verwirklichung zuführt. Aus diesen Notwendigkeiten hat sich das Drama, jener wechselnden Individualität entsprechend, immer anders und neu zu gestalten; und nichts zeugte daher mehr für die Unfähigkeit vergangener und gegenwärtiger Kunstperioden zur Gestaltung des wahren Dramas, als daß Dichter und Musiker von vornherein nach Formen suchten und Formen feststellten, die ihnen das Drama insofern erst ermöglichen sollten, als sie in diese Formen einen beliebigen Stoff zur Dramatisierung einzugießen hätten. Keine Form war für die Ermöglichung des wirklichen Dramas aber beängstigender und unfähiger, als die Opernform mit ihrem einfürallemaligen Zuschnitte von, dem Drama ganz abliegenden, Gesangsstücksformen: so viel unsre Opernkomponisten sich mühten und quälten, sie auszudehnen und zu vermannigfachen, das unergiebige, zusammenhanglose Stückwerk konnte — wie wir an seinem Orte dies sahen — nur vollends zu Wust und Unrat sich zerstücken.

Führen wir uns dagegen nun übersichtlich die Form des von uns gemeinten Dramas vor, um sie, bei allem wohlbedungenen und notwendigen, immer neu gestaltenden Wechsel, als eine dem Wesen nach vollkommen, ja einzig einheitliche zu erkennen. Beachten wir aber auch, was ihr diese Einheit ermöglicht.

Die *einheitliche künstlerische Form* ist nur als Kundgebung eines einheitlichen Inhaltes denkbar: den einheitlichen Inhalt erkennen wir aber nur daran, daß er sich in einem künstlerischen *Ausdrucke* mitteilt, durch den er sich *vollständig* an das Gefühl kundzugeben vermag. Ein Inhalt, der einen zwiefachen Ausdruck bedingen würde, d. h. einen Ausdruck, durch den der Mitteilende sich abwechselnd an den Verstand und an

das Gefühl zu wenden hätte, ein solcher Inhalt könnte ebenfalls nur ein zwiespältiger, uneiniger sein. — Jede künstlerische Absicht ringt ursprünglich nach einheitlicher Gestaltung, denn nur in dem Grade, als sie dieser Gestaltung sich nähert, wird überhaupt eine Kundgebung zu einer künstlerischen: ihre notwendige Spaltung tritt aber genau von da ab ein, wo der zu Gebote gestellte Ausdruck die Absicht nicht mehr vollständig mitzuteilen vermag. Da es der unwillkürliche Wille jeder künstlerischen Absicht ist, sich an das Gefühl mitzuteilen, so kann der spaltende Ausdruck nur ein solcher sein, welcher das Gefühl nicht vollständig zu erregen vermag: das Gefühl vollständig erregen muß aber ein Ausdruck, der diesen seinen Inhalt vollständig mitteilen will. Dem bloßen Wortsprachdichter war diese vollständige Erregung des Gefühles durch sein Ausdrucksorgan unmöglich, und was er daher durch dieses dem Gefühle nicht mitteilen konnte, mußte er, um den Inhalt seiner Absicht vollständig auszusprechen, dem Verstande kundgeben: diesem mußte er das zu denken überlassen, was er von dem Gefühle nicht empfinden lassen konnte, und er konnte endlich auf dem Punkte der Entscheidung seine Tendenz nur als Sentenz, d. h. als nackte, unverwirklichte Absicht, aussprechen, wodurch er den Inhalt seiner Absicht selbst notgedrungen zu einem unkünstlerischen erniedrigen mußte. Erscheint nun das Werk des bloßen Wortsprachdichters als unverwirklichte dichterische Absicht, so ist das Werk des absoluten Musikers dagegen als ein der dichterischen Absicht gänzlich bares zu bezeichnen, da durch den rein musikalischen Ausdruck das Gefühl wohl vollständig angeregt, nicht aber bestimmt werden konnte. Der Dichter mußte des unzureichenden Ausdruckes wegen den Inhalt in einen Gefühls- und einen Verstandesinhalt spalten, und das angeregte Gefühl somit in eben der ruhelosen Unbefriedigtheit lassen, wie er den Verstand in ein unzubefriedigendes Nachsinnen über diese Ruhelosigkeit des Gefühles versetzte. Der Musiker zwang nicht minder den Verstand zur Aufsuchung eines Inhaltes des Ausdruckes, der das Gefühl so vollständig aufregte, ohne gerade in dieser vollsten Aufregung ihm Beruhigung zuzuführen. Der Dichter gab diesen Inhalt als Sentenz, der Musiker — um irgend eine, in Wahrheit unvorhandene, Absicht anzugeben — als Titel der Komposition. Beide hatten sich schließlich aus dem Gefühle an den

Verstand zu wenden; der Dichter — um ein unvollständig erregtes Gefühl zu bestimmen, der Musiker — um vor einem zwecklos erregten Gefühle sich zu entschuldigen.

Wollen wir daher den Ausdruck genau bezeichnen, der als ein einiger auch einen einigen Inhalt ermöglichen würde, so bestimmen wir ihn als einen solchen, der eine umfassendste Absicht des dichterischen Verstandes am entsprechendsten dem Gefühle mitzuteilen vermag. Ein solcher Ausdruck ist nun derjenige, *der in jedem seiner Momente die dichterische Absicht in sich schließt, in jedem sie aber auch vor dem Gefühle verbirgt, nämlich — sie verwirklicht.* — Selbst derWorttonsprache wäre dieses vollständige Bergen der dichterischen Absicht nicht möglich, wenn ihr nicht ein zweites, mittönendes Tonsprachorgan zugegeben werden könnte, welches überall da, wo die Worttonsprache, als unmittelbarste Bergerin der dichterischen Absicht, in ihrem Ausdrucke notwendig so tief sich herabsenken muß, daß sie, um der unzerreißlichen Verbindung dieser Absicht mit der Stimmung des gewöhnlichen Lebens willen, sie mit einem fast schon durchsichtigen Tonschleier nur noch verdecken kann, das Gleichgewicht des einigen Gefühlsausdruckes vollkommen aufrecht zu erhalten vermag.

Das Orchester ist, wie wir sahen, dieses, die Einheit des Ausdruckes jederzeit ergänzende Sprachorgan, welches da, wo der Worttonsprachausdruck der dramatischen Personen sich, zur deutlicheren Bestimmung der dramatischen Situation, bis zur Darlegung seiner kenntlichsten Verwandtschaft mit dem Ausdrucke des gewöhnlichen Lebens als Verstandesorgan herabsenkt, durch sein Vermögen der musikalischen Kundgebung der Erinnerung oder Ahnung den gesenkten Ausdruck der dramatischen Person der Art ausgleicht, daß das angeregte Gefühl stets in seiner gehobenen Stimmung bleibt, und nie durch gleiches Herabsinken in eine reine Verstandestätigkeit sich zu verwandeln hat. Die gleiche Höhe des Gefühles, von der dieses nie herabsinken, sondern nur noch sich zu steigern hat, bestimmt sich durch die gleiche Höhe des Ausdruckes, und durch diesen die Gleichheit, das ist: Einheit des Inhaltes.

Beachten wir aber wohl, daß die ausgleichenden Ausdrucksmomente des Orchesters *nie aus der Willkür des Musikers*, als etwa bloß künstliche Klangzutat, sondern *nur aus der*

Absicht des Dichters zu bestimmen sind. Sprechen diese Momente etwas mit der Situation der dramatischen Personen Unzusammenhängendes, ihnen Überflüssiges, aus, so ist auch die Einheit des Ausdruckes durch Abweichung vom Inhalte gestört. Die bloße absolut musikalische Ausschmückung gesenkter oder vorbereitender Situationen, wie sie in der Oper zur Selbstverherrlichung der Musik in sogenannten „Ritornells", Zwischenspielen, und selbst auch zur Gesangsbegleitung beliebt wird, hebt die Einheit des Ausdruckes vollständig auf, und wirft die Teilnahme des Gehöres auf die Kundgebung der Musik — nicht mehr als Ausdruck, sondern gewissermaßen als Ausgedrücktes selbst. Auch jene Momente müssen nur durch die dichterische Absicht bedingt sein, und zwar in der Weise, daß sie als Ahnung oder Erinnerung unser Gefühl immer einzig nur auf die dramatische Person und das mit ihr Zusammenhängende oder von ihr Ausgehende hinweisen. Wir dürfen diese ahnungs- oder erinnerungsvollen melodischen Momente nicht anders vernehmen, als daß sie uns eine von uns empfundene Ergänzung der Kundgebung der Person erscheinen, die jetzt vor unsern Augen ihre volle Empfindung noch nicht äußern will oder kann.

Diese melodischen Momente, an sich dazu geeignet, das Gefühl immer auf gleicher Höhe zu erhalten, werden uns durch das Orchester gewissermaßen zu Gefühlswegweisern durch den ganzen vielgewundenen Bau des Dramas. An ihnen werden wir zu steten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht, zu unmittelbaren Teilnehmern an dessen Verwirklichung. Zwischen ihnen, als Ahnung und Erinnerung, steht die Versmelodie als getragene und tragende Individualität, wie sie sich aus einer Gefühlsumgebung, bestehend aus den Momenten der Kundgebung sowohl eigener als einwirkender fremder, bereits empfundener oder noch zu empfindender Gefühlsregungen, heraus bedingt. Diese Momente beziehungsvoller Ergänzung des Gefühlsausdruckes treten zurück, sobald das mit sich ganz einige handelnde Individuum zum vollsten Ausdrucke der Versmelodie selbst schreitet: dann trägt das Orchester diese nur noch nach seinem verdeutlichenden Vermögen, um, wenn der farbige Ausdruck der Versmelodie sich wieder zur nur tönenden Wortphrase herabsenkt, von neuem durch ahnungsvolle Erinnerungen den allgemeinen Gefühlsausdruck zu ergänzen, und notwendige

Übergänge der Empfindung gleichsam aus unsrer eigenen, immer rege erhaltenen Teilnahme zu bedingen.

Diese melodischen Momente, in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Erinnerung zur Ahnung machen, werden notwendig nur den wichtigsten Motiven des Dramas entblüht sein, und die wichtigsten von ihnen werden wiederum an Zahl denjenigen Motiven entsprechen, die der Dichter als zusammengedrängte, verstärkte Grundmotive der ebenso verstärkten und zusammengedrängten Handlung zu den Säulen seines dramatischen Gebäudes bestimmte, die er grundsätzlich nicht in verwirrender Vielheit, sondern in plastisch zu ordnender, für leichte Übersicht notwendig bedingter geringerer Zahl verwendet. In diesen Grundmotiven, die eben nicht Sentenzen sondern plastische Gefühlsmomente sind, wird die Absicht des Dichters, als eine durch das Gefühlsempfängnis verwirklichte, am verständlichsten; und der Musiker, als Verwirklicher der Absicht des Dichters, hatte diese zu melodischen Momenten verdichteten Motive, im vollsten Einverständnisse mit der dichterischen Absicht, daher leicht so zu ordnen, daß in ihrer wohlbedingten wechselseitigen Wiederholung ihm ganz von selbst auch die höchste einheitliche musikalische Form entsteht, — eine Form, wie sie der Musiker bisher willkürlich sich zusammenstellte, die aus der dichterischen Absicht aber erst zu einer notwendigen, wirklich einheitlichen, das ist: verständlichen, sich gestalten kann.

In der Oper hatte der Musiker bisher eine einheitliche Form für das ganze Kunstwerk gar nicht auch nur angestrebt: jedes einzelne Gesangsstück war eine ausgefüllte Form für sich, die mit den übrigen Tonstücken der Oper nur ihrer äußeren Struktur nach als ähnlich, keineswegs aber einem formbedingenden Inhalte nach wirklich zusammenhing. Das Zusammenhangslose war so recht eigentlich der Charakter der Opernmusik. Nur das einzelne Tonstück hatte eine in sich zusammenhängende Form, die aus absolut musikalischem Ermessen hergeleitet, durch die Gewohnheit erhalten, und dem Dichter als Zwangsjoch aufgelegt war. Das Zusammenhängende in diesen Formen bestand darin,

daß ein von vornherein fertiges Thema mit einem zweiten Mittelthema abwechselte, und nach musikalisch motivierter Willkür sich wiederholte. Wechsel, Wiederholung, Verkürzung und Verlängerung der Themen machten die einzig durch sie bedingte Bewegung des größeren absoluten Instrumentaltonstückes, des Symphoniesatzes, aus, der aus einem, vor dem Gefühle möglichst zu rechtfertigenden Zusammenhange der Themen und ihrer Wiederkehr eine einheitvolle Form zu gewinnen strebte. Die Rechtfertigung dieser Wiederkehr beruhte aber immer nur auf einer gedachten, nie verwirklichten Annahme, und nur die dichterische Absicht kann diese Rechtfertigung wirklich ermöglichen, weil sie diese als eine notwendige Bedingung ihrer Verständlichkeit geradeswegs erfordert.

Die zu genau unterscheidbaren, und ihren Inhalt vollkommen verwirklichenden melodischen Momenten gewordenen Hauptmotive der dramatischen Handlung bilden sich in ihrer beziehungsvollen, stets wohlbedingten — dem Reime ähnlichen — Wiederkehr zu einer einheitlichen künstlerischen Form, die sich nicht nur über engere Teile des Dramas, sondern über das ganze Drama selbst * als ein bindender Zusammenhang erstreckt, in welchem nicht nur diese melodische Momente als gegenseitig sich verständlichend und somit einheitlich erscheinen, sondern auch die in ihnen verkörperten Gefühls- oder Erscheinungsmotive, als stärkste der Handlung und die schwächeren derselben in sich schließend, als sich gegenseitig bedingende, dem Wesen der Gattung nach einheitliche — dem Gefühle sich kundgeben. — In diesem Zusammenhange ist die Verwirklichung der vollendeten einheitlichen Form erreicht, und durch diese Form die Kundgebungen eines einheitlichen Inhaltes, somit dieser Inhalt selbst in Wahrheit erst ermöglicht.

Fassen wir alles hierauf Bezügliche nochmals zu einem erschöpfenden Ausdrucke zusammen, so bezeichnen wir also die vollendetste einheitliche Kunstform als diejenige, in welcher ein weitester Zusammenhang von Erscheinungen des menschlichen Lebens — als Inhalt — sich in einem so vollkommen verständ-

* Der einheitliche Zusammenhang der Themen, den bisher der Musiker in der Ouvertüre herzustellen sich bemühte, soll im Drama selbst gegeben werden.

lichen Ausdrucke an das Gefühl mitteilen kann, daß dieser Inhalt in all' seinen Momenten sich als ein das Gefühl vollkommen erregender und vollkommen befriedigender kundgibt. Der Inhalt hat also ein im Ausdrucke stets gegenwärtiger, und dieser Ausdruck daher ein den Inhalt nach seinem Umfange stets vergegenwärtigender zu sein; denn das Ungegenwärtige erfaßt nur der Gedanke, nur das Gegenwärtige aber das Gefühl.

In dieser Einheit des stets vergegenwärtigenden, und den Inhalt nach seinem Zusammenhange umfassenden Ausdruckes ist zugleich und einzig entscheidend auch das bisherige Problem der Einheit des Raumes und der Zeit gelöst.

Raum und Zeit konnten, als Abstraktionen von der wirklichen leiblichen Eigenschaft der Handlung, nur darum die Aufmerksamkeit unsrer Drama-konstruierenden Dichter fesseln, weil ein einiger, vollkommen verwirklichender Ausdruck des gewollten dichterischen Inhaltes ihnen nicht zu Gebote stand. Raum und Zeit sind gedachte Eigenschaften wirklicher sinnlicher Erscheinungen, die, sobald sie gedacht werden, in Wahrheit die Kraft der Kundgebung bereits verloren haben: der Körper dieser Abstraktionen ist das Wirkliche, Sinnfällige der Handlung, die in einer bestimmten räumlichen Umgebung, und in einer von ihr aus sich bedingenden Andauer der Bewegung sich kundgibt. Die Einheit des Dramas in die Einheit von Raum und Zeit setzen, heißt sich in Nichts setzen, denn Raum und Zeit sind an sich Nichts, und werden erst etwas dadurch, daß sie von etwas Wirklichem, einer menschlichen Handlung und ihrer natürlichen Umgebung, verneint werden. Diese menschliche Handlung muß das an sich Einheitliche, das ist: Zusammenhängende, sein; nach der Möglichkeit, ihren Zusammenhang zu einem überschaulichen zu machen, bedingt sich die Annahme ihrer Zeitdauer, und nach der Möglichkeit einer vollkommen entsprechenden Darstellung der Szene bedingt sich die Ausdehnung im Raume; denn sie will nur eines: sich dem Gefühle verständlich machen. — In dem einigsten Raume und in der gedrängtesten Zeit kann sich nach Belieben eine vollkommen uneinige und zusammenhangslose Hand-

lung ausbreiten, — wie wir dies denn auch in unsern Einheitsstücken zur Genüge sehen. Die Einheit der Handlung bedingt sich dagegen aus ihrem verständlichen Zusammenhange selbst; nur durch eines kann sie aber diesen verständlich kundgeben, und dieses ist nicht Raum und Zeit, sondern der Ausdruck. Haben wir diesen Ausdruck als einheitlichen, d. h. zusammenhängenden und stets den Zusammenhang vergegenwärtigenden, mit dem Vorhergehenden genau ermittelt und als wohlzuermöglichend bezeichnet, so haben wir auch in diesem Ausdrucke das in Zeit und Raum notwendig Getrennte als ein Wiedervereinigtes und, da wo es zum Verständnisse nötig war, stets Vergegenwärtigtes gewonnen; denn seine notwendige Gegenwart liegt nicht im Raume und in der Zeit, sondern in dem Eindrucke, der in Raum und Zeit auf uns sich äußert. Die beim Mangel dieses Ausdruckes entstandenen Bedingungen, wie sie sich an Raum und Zeit knüpften, sind durch den Gewinn dieses Ausdruckes somit aufgehoben, Zeit und Raum durch die Wirklichkeit des Dramas vernichtet.

So wird denn das wirkliche Drama durch nichts von außen her mehr beeinflußt, sondern es ist ein organisch Seiendes und Werdendes, welches sich aus seinen inneren Bedingungen an der einzigen, es wiederum bedingenden Berührung mit außen, an der Notwendigkeit des Verständnisses seiner Kundgebung — und zwar seiner Kundgebung als solchen wie es ist und wird — entwickelt und gestaltet, seine verständliche Gestaltung aber dadurch gewinnt, daß es aus innerstem Bedürfnisse heraus sich den allermöglichenden Ausdruck seines Inhaltes gebiert.

VII.

In der hiermit beendigten Darstellung habe ich Möglichkeiten des Ausdruckes bezeichnet, deren eine dichterische Absicht sich bedienen kann, und deren die höchste dichterische Absicht zu ihrer Verwirklichung sich bedienen muß. Die Wahrmachung dieser Möglichkeiten des Ausdruckes bedingt sich einzig aus der höchsten dichterischen Absicht: diese kann aber erst gefaßt werden, wenn der Dichter jener Möglichkeiten sich bewußt ist. —

Wer mich hiergegen so verstanden hat, als wäre es mir darum zu tun gewesen, ein willkürlich erdachtes System aufzustellen, nach dem fortan Musiker und Dichter arbeiten sollten, der hat mich nicht verstehen wollen. — Wer ferner aber glauben will, das Neue, was ich etwa sagte, beruhe auf absoluter Annahme und sei nicht identisch mit der Erfahrung und der Natur des entwickelten Gegenstandes, der wird mich nicht verstehen können, auch wenn er es wollte. — Das Neue, das ich etwa sagte, ist nichts andres als das mir bewußt gewordene Unbewußte in der Natur der Sache, das mir als denkendem Künstler bewußt ward, da ich das nach seinem Zusammenhange erfaßte, was von Künstlern bisher nur getrennt gefaßt worden ist. Ich habe somit nichts Neues *erfunden*, sondern nur jenen Zusammenhang *gefunden*.

Es bleibt mir nur noch übrig, das *Verhältnis zwischen Dichter und Musiker*, wie es aus der obigen Darstellung hervorgeht, zu bezeichnen. Um dies in Kürze zu tun, beantworten wir uns zunächst die Frage: „Hat sich der Dichter dem Musiker, und der Musiker dem Dichter gegenüber zu *beschränken*?"

Die Freiheit des Individuums hat bisher nur in einer — weisen — Beschränkung nach außen möglich geschienen: Mäßigung seiner Triebe, somit der Kraft seines Vermögens war die erste Anforderung der staatlichen Gemeinsamkeit an den Einzelnen. Die volle Geltendmachung einer Individualität mußte als gleichbedeutend mit der Beeinträchtigung der Individualität andrer angesehen werden, und Selbstbeschränkung der Individualität war dagegen höchste Tugend und Weisheit. — Genau genommen war diese, vom Weisen gepredigte, von Lehrdichtern besungene, vom Staate endlich als Untertanspflicht, von der Religion als Pflicht der Demut geforderte Tugend eine niemals vorhandene, gewollte — aber nicht ausgeübte, gedachte — aber nicht verwirklichte; und so lange eine Tugend gefordert wird, wird sie in Wahrheit auch nicht ausgeübt werden. Die Ausübung dieser Tugend war entweder eine despotisch erzwungene — somit also ohne das Verdienst der Tugend, wie es gedacht wurde; oder sie war eine notwendig freiwillige, unreflektierte, und dann war die ermöglichende Kraft nicht der selbst-

beschränkende Wille, sondern — die Liebe. — Dieselben Weisen und Gesetzgeber, welche die Ausübung der Selbstbeschränkung durch Reflexian forderten, reflektierten nicht einen Augenblick darüber, daß sie Knechte und Sklaven unter sich hatten, denen sie jede Möglichkeit der Ausübung dieser Tugend abschnitten; und doch waren diese in Wahrheit die Einzigen, welche sich wirklich um eines andern willen beschränkten, weil sie dazu gewungen waren: unter sich bestand bei jener herrschenden und reflektierenden Aristokratie die Selbstbeschränkung nur in der Klugheit des Egoismus, die ihnen die Absonderung, das Unbekümmertsein um andre anriet, und dieses Gehenlassen andrer, das in äußerlichen, der Hochachtung und Freundschaft abgeborgten Formen sich einen ganz anmutigen Schein zu geben wußte, war ihnen gerade nur dadurch möglich, daß andre Menschen, eben als Knechte und Hörige, ihnen zu Gebote standen, die jene abgesonderte, wohlbegrenzte Selbständigkeit ihren Herren einzig ermöglichten. Wir sehen in der, jeden wahrhaften Menschen empörenden, furchtbaren Entsittlichung unsrer heutigen sozialen Zustände das notwendige Ergebnis der Forderung einer unmöglichen Tugend, die schließlich durch eine barbarische Polizei geltend erhalten wird. Nur das gänzliche Verschwinden dieser Forderung und der Gründe, aus denen sie gestellt wurde, — nur die Aufhebung der unmenschlichen Ungleichheit der Menschen in ihrer Stellung zum Leben, kann den gedachten Erfolg der Anforderung der Selbstbeschränkung herbeiführen, und zwar durch die Ermöglichung der freien Liebe. Die Liebe aber führt jenen gedachten Erfolg in unermeßlich erhöhtem Maße herbei, denn sie ist eben nicht Selbstbeschränkung, sondern unendlich mehr, nämlich — höchste Kraftentwicklung unseres individuellen Vermögens — zugleich mit dem notwendigsten Drange der Selbstaufopferung zugunsten eines geliebten Gegenstandes. —

Wenden wir nun diese Erkenntnis auf den vorliegenden Fall an, so sehen wir, daß die Selbstbeschränkung des Dichters wie des Musikers in ihrer höchsten Konsequenz den Tod des Dramas herbeiführen, oder vielmehr seine Belebung gar nicht erst ermöglichen würde. Sobald Dichter und Musiker sich gegenseitig beschränkten, könnten sie nichts andres vorhaben, als jeder seine besondere Fähigkeit für sich glänzen zu lassen, und da der

Gegenstand, an dem sie diese Fähigkeiten zum Glänzen brächten, eben das Drama wäre, so würde es diesem natürlich wie dem Kranken zwischen zwei Ärzten gehen, von denen jeder seine Geschicklichkeit nach einer entgegengesetzten Richtung der Wissenschaft hin zeigen wollte: der Kranke würde bei der besten Natur zugrunde gehen müssen. — Beschränken sich Dichter und Musiker nun gegenseitig aber nicht, sondern erregen sie in der Liebe ihr Vermögen zur höchsten Macht, sind sie in der Liebe somit ganz, was sie irgend sein können, gehen sie in dem sich dargebrachten Opfer ihrer höchsten Potenz gegenseitig in sich unter, — so ist das Drama nach seiner höchsten Fülle geboren. —

Ist die dichterische Absicht — als solche — noch vorhanden und merklich, so ist sie im Ausdrucke des Musikers noch nicht untergegangen, d. h. verwirklicht; ist aber der Ausdruck des Musikers — als solcher — noch kenntlich, so ist er auch von der dichterischen Absicht noch nicht erfüllt; und erst wenn er in der Verwirklichung dieser Absicht als ein Besonderes, Merkliches untergeht, ist weder Absicht noch Ausdruck mehr vorhanden, sondern das Wirkliche, was beide wollten, ist gekonnt, und dieses Wirkliche ist das Drama, bei dessen Vorführung wir weder an Absicht noch Ausdruck mehr erinnert werden sollen, sondern dessen Inhalt als eine, vor unserm Gefühle als notwendig gerechtfertigte menschliche Handlung, uns unwillkürlich erfüllen soll.

Erklären wir dem Musiker daher, daß jedes, auch das geringste Moment seines Ausdruckes, in welchem die dichterische Absicht nicht enthalten, und welches von ihr zu ihrer Verwirklichung nicht als notwendig bedingt ist, überflüssig, störend, schlecht ist; daß jede seiner Kundgebungen eine ausdruckslose ist, wenn sie unverständlich bleibt, und daß sie verständlich nur dadurch wird, wenn sie die dichterische Absicht in sich schließt; daß er, als Verwirklicher der dichterischen Absicht, aber ein unendlich Höherer ist, als er in seinem willkürlichen Schaffen ohne diese Absicht war, — denn als eine bedingte, befriedigende Kundgebung ist die seinige selbst höher als die der bedingenden bedürftigen Absicht an sich, die wiederum dennoch die höchste, menschliche ist; daß er endlich, als von dieser Absicht in seiner Kundgebung bedingt, zu einer bei weitem reicheren Kundgebung seines Vermögens veranlaßt wird, als er es in seiner einsamen

Stellung war, wo er — um möglichster Verständlichkeit wegen — sich selbst beschränken, nämlich zu einer Tätigkeit anhalten mußte, die nicht seine eigentümliche als Musiker war, während er gerade jetzt zur unbeschränktesten Entfaltung seines Vermögens notwendig aufgefordert ist, weil er ganz nur Musiker sein darf und soll.

Dem Dichter erklären wir aber, daß seine Absicht, wenn sie im Ausdrucke des von ihm bedingten Musikers — so weit sie eine an das Gehör kundzugebende ist — nicht vollständig verwirklicht werden könnte, auch keine höchste dichterische Absicht überhaupt ist; daß überall da, wo seine Absicht noch kenntlich ist, er auch noch nicht vollständig gedichtet hat; daß er daher seine Absicht als eine höchste dichterische nur darnach bemessen kann, daß sie im musikalischen Ausdrucke vollkommen zu verwirklichen ist.

Das Maß des Dichtungswerten bezeichnen wir schließlich daher so: — wenn Voltaire von der Oper sagte: „was zu albern ist, um gesprochen zu werden, das läßt man singen", so sagen wir von dem vor uns liegenden Drama dagegen: was nicht wert ist gesungen zu werden, ist auch nicht der Dichtung wert.

Nach dem Gesagten, dürfte es fast überflüssig erscheinen, noch die Frage aufzuwerfen, ob wir uns Dichter und Musiker in zwei Personen, oder nur in einer zu denken haben sollen?

Der Dichter und der Musiker, den wir meinen, sind sehr gut als zwei Personen zu denken. Der Musiker könnte sogar, in seiner praktischen Vermittelung zwischen der dichterischen Absicht und ihrer endlichen leibhaftigen Verwirklichung durch die tatsächliche szenische Darstellung, vom Dichter notwendig als besondere Person bedingt sein, und zwar als eine, wenn auch nicht notwendig nach dem Lebensalter, doch nach dem Charakter — jüngere als der Dichter. Diese jüngere, der unwillkürlichen Lebensäußerung — auch im lyrischen Momente — näher stehende Person dürfte dem erfahreneren, reflektierenden Dichter wohl geeigneter zur Verwirklichung seiner Absicht erscheinen, als er selbst: und aus seiner natürlichen Neigung zu diesem Jüngeren, Erregungsfreudigeren würde, sobald dieser die vom Älteren ihm mitgeteilte dichterische Absicht mit williger Begeisterung in sich

aufnähme, die schönste edelste Liebe hervorblühen, die wir als die ermöglichende Kraft des Kunstwerkes erkannt haben. Schon daß der Dichter seine — wie nicht anders möglich — hier nur angedeutete Absicht von dem Jüngeren vollkommen verstanden wüßte, und daß dieser Jüngere fähig wäre, seine Absicht zu verstehen, würde den Liebesbund knüpfen, in welchem der Musiker zum notwendigen Gebärer des Empfangenen würde; denn sein Anteil an dem Empfängnisse ist der Trieb, mit warmem, vollem Herzen das Empfangene weiter mitzuteilen. An diesem, in einem andern erregten Triebe würde der Dichter selbst eine immer steigende Wärme für sein Erzeugnis gewinnen, die ihn zur mittätigsten Teilnahme auch an der Geburt selbst bestimmen müßte. Gerade die Doppeltätigkeit der Liebe müßte eine nach jeder Seite hin unendlich anregende, fördernde und ermöglichende künstlerische Kraft äußern.

Betrachten wir aber die Stellung, die gegenwärtig Dichter und Musiker zueinander einnehmen, und erkennen wir diese nach den Grundsätzen der Selbstbeschränkung als egoistische Absonderung so geordnet, wie wir sie zwischen allen Faktoren unsrer heutigen staatlichen Gesellschaft wahrzunehmen haben, so fühlen wir allerdings, daß da, wo einer unwürdigen Öffentlichkeit gegenüber jeder für sich glänzen will, nur der Einzelne den Geist der Gemeinschaft in sich aufnehmen und nach — immerhin unvermögenden — Kräften pflegen und entwickeln kann. Nicht Zweien kann gegenwärtig der Gedanke zur gemeinschaftlichen Ermöglichung des vollendeten Dramas kommen, weil Zweie im Austausche dieses Gedankens der Öffentlichkeit gegenüber die Unmöglichkeit der Verwirklichung mit notwendiger Aufrichtigkeit sich eingestehen müßten, und dieses Geständnis ihr Unternehmen daher im Keime ersticken würde. Nur der Einsame vermag in seinem Drange die Bitterkeit dieses Geständnisses in sich zu einem berauschenden Genusse umzuwandeln, der ihn mit trunkenem Mute zu dem Unternehmen treibt, das Unmögliche zu ermöglichen; denn er allein ist von zwei künstlerischen Gewalten gedrängt, denen er nicht widerstehen kann, und von denen er sich willig zum Selbstopfer treiben läßt*. —

---

* Ich muß hier ausdrücklich meiner selbst Erwähnung tun, und zwar lediglich aus dem Grunde, den in meinem Leser etwa entstandenen Ver-

Werfen wir noch einen Blick auf unsre musikalisch-dramatische Öffentlichkeit, um aus ihrem Zustande uns deutlich zu machen, warum das von uns gemeinte Drama unmöglich jetzt zur Erscheinung kommen kann, und wie das dennoch gewagte nicht Verständnis, sondern nur höchste Verwirrung hervorrufen müßte.

Wir mußten als unerläßliche Grundlage eines vollendeten künstlerischen Ausdruckes die Sprache selbst erkennen. Daß wir das Gefühlsverständnis der Sprache verloren haben, mußten wir als einen durch Nichts zu ersetzenden Verlust für die dichterische Kundgebung an das Gefühl begreifen. Wenn wir nun die Möglichkeit der Wiederbelebung der Sprache für den künstlerischen Ausdruck darlegten, und aus dieser, dem Gefühlsverständnisse wieder zugeführten Sprache den vollendeten musikalischen Ausdruck ableiteten, so fußten wir allerdings auf einer Voraussetzung, die nur durch das Leben selbst, nicht durch den künstlerischen Willen allein verwirklicht werden kann. Nehmen wir aber an, daß der Künstler, dem die Entwicklung des Lebens nach seiner Notwendigkeit aufgegangen, dieser Entwicklung

dacht von mir abzuweisen, als ob ich mit der hier geschehenen Darstellung des vollendeten Dramas gleichsam einen Versuch zur Verständlichung meiner eigenen künstlerischen Arbeiten in dem Sinne unternommen hätte, daß ich die von mir gestellten Anforderungen in meinen Opern erfüllt, als dies gemeinte Drama selbst schon zustande gebracht hätte. Niemand kann es gegenwärtiger sein als mir, daß die Verwirklichung des von mir gemeinten Dramas von Bedingungen abhängt, die nicht in dem Willen, ja selbst nicht in der Fähigkeit des Einzelnen, sei diese auch unendlich größer als die meinige, sondern nur in einem gemeinsamen Zustande und in einem durch ihn ermöglichten gemeinschaftlichen Zusammenwirken liegen, von denen jetzt gerade nur das volle Gegenteil vorhanden ist. Dennoch gestehe ich, daß meine künstlerischen Arbeiten wenigstens für mich von großer Wichtigkeit waren, denn sie müssen mir leider, so weit ich um mich sehe, als die einzigen Zeugnisse eines Strebens gelten, aus dessen Erfolgen, so gering sie sind, einzig das zu erlernen war, was ich — aus Unbewußtsein zum Bewußtsein gelangend — erlernte, und — hoffentlich zum Heile der Kunst — jetzt mit voller Überzeugung aussprechen kann. Nicht auf meine Leistungen, sondern auf das, was mir aus ihnen so zum Bewußtsein gekommen ist, daß ich es als Überzeugung aussprechen kann, bin ich stolz.

mit gestaltendem Bewußtsein entgegenzukommen habe, so wäre dessen Streben, seine prophetische Ahnung zur künstlerischen Tat zu erheben, gewiß als vollkommen gerechtfertigt anzuerkennen und jedenfalls ihm das Lob zuzuerteilen, für jetzt nach einer vernünftigsten künstlerischen Richtung sich bewegt zu haben.

Überblicken wir nun die Sprachen der europäischen Nationen, die bisher einen selbständigen Anteil an der Entwicklung des musikalischen Dramas, der Oper, genommen haben, — und diese sind nur Italiener, Franzosen und Deutsche —, so finden wir, daß von diesen drei Nationen nur die deutsche eine Sprache besitzt, die im gewöhnlichen Gebrauche noch unmittelbar und kenntlich mit ihren Wurzeln zusammenhängt. Italiener und Franzosen sprechen eine Sprache, deren wurzelhafte Bedeutung ihnen nur auf dem Wege des Studiums aus älteren, sogenannten toten Sprachen verständlich werden kann: man kann sagen, ihre Sprache — als der Niederschlag einer historischen Völkermischungsperiode, deren bedingender Einfluß auf diese Völker gänzlich geschwunden ist — spricht für sie, nicht aber sprechen sie selbst in ihrer Sprache. Wollen wir nun annehmen, daß auch für diese Sprachen ganz neue, von uns noch nicht geahnte Bedingungen zur gefühlsverständlichen Umgestaltung aus einem Leben hervorgehen könnten, das, frei von allem historischen Drucke, in einen innigen und beziehungsvollen Verkehr mit der Natur tritt, — und dürfen wir jedenfalls auch versichert sein, daß gerade die Kunst, wenn sie in diesem neuen Leben das ist, was sie sein soll, auf jene Umgestaltung einen ungemein wichtigen Einfluß äußern wird, — so müssen wir erkennen, daß ein solcher Einfluß derjenigen Kunst am ergiebigsten entsprießen muß, welche in ihrem Ausdrucke sich auf eine Sprache gründet, deren Zusammenhang mit der Natur dem Gefühle jetzt schon noch kenntlicher ist, als es bei der italienischen und französischen Sprache der Fall ist. Jene vorahnende Entwicklung des Einflusses des künstlerischen Ausdruckes auf den des Lebens kann zunächst nicht von Kunstwerken ausgehen, deren sprachliche Grundlage in der italienischen und französischen Sprache liegt, sondern von allen modernen Opernsprachen ist nur die deutsche befähigt, in der Weise, wie wir es als erforderlich erkannten, zur Belebung des künstlerischen Ausdruckes verwandt zu werden, schon weil sie die einzige ist, die auch im gewöhnlichen Leben den Akzent

auf den Wurzelsilben erhalten hat, während in jenen der Akzent nach willkürlicher naturwidriger Konvention auf — an sich bedeutungslose — Beugungssilben gelegt wird.

Das über alles wichtige Grundmoment der Sprache also ist es, das uns für den Versuch eines vollkommen zu rechtfertigenden, höchsten künstlerischen Ausdruckes im Drama auf die deutsche Nation hinweist; und wäre es dem künstlerischen Willen allein möglich, das vollendete dramatische Kunstwerk zutage zu fördern, so könnte dies jetzt nur in deutscher Sprache geschehen. Was diesen künstlerischen Willen als einen ausführbaren bedingt, liegt zunächst aber in der Genossenschaft der künstlerischen Darsteller: betrachten wir die Wirksamkeit dieser auf deutschen Bühnen. —

Italienische und französische Sänger sind gewohnt, nur musikalische Kompositionen vorzutragen, die auf ihre Muttersprache verfaßt sind: so wenig diese Sprache in einem vollkommen naturgemäßen Zusammenhange mit der musikalischen Melodie stehen mag, so ist doch eines bei dem Vortrage italienischer oder französischer Sänger unverkennbar, — die genaue Beachtung und Kundgebung der Rede — als solcher. Ist dieses bei den Franzosen noch ersichtlicher als bei den Italienern, so muß doch jedem die Deutlichkeit und Energie auffallen, mit der auch diese die Worte aussprechen, und dies namentlich in den drastischen Phrasen des Rezitatives. Vor allem aber muß dies Eine an beiden anerkannt werden, daß sie ein natürlicher Instinkt davor bewahrt, je den Sinn der Rede durch einen falschen Ausdruck zu entstellen.

Deutsche Sänger sind dagegen gewohnt, zum überwiegend größten Teile nur in Opern zu singen, die aus der italienischen oder französischen Sprache in die deutsche übersetzt sind. Bei diesen Übersetzungen ist nie weder ein dichterischer noch musikalischer Verstand tätig gewesen, sondern sie wurden von Leuten, die weder Dichtkunst noch Musik verstanden, im geschäftlichen Auftrage ungefähr so übersetzt, wie man Zeitungsartikel oder Kommerznotizen überträgt. Gemeinhin waren diese Übersetzer vor allem nicht musikalisch; sie übersetzten ein italienisches oder französisches Textbuch für sich, als Wortdichtung, nach einem

Versmaße, welches als sogenanntes jambisches unverständiger Weise ihnen dem gänzlich unrhythmischen des Originales entsprechend vorkam, und ließen diese Verse von musikgeschäftlichen Ausschreibern unter die Musik so setzen, daß die Silben den Noten der Zahl nach zu entsprechen hatten. Die dichterische Mühe des Übersetzers hatte darin bestanden, die gemeinste Prosa mit läppischen Endreimen zu versehen, und da diese Endreime selbst oft peinliche Schwierigkeiten darboten, war ihnen — den in der Musik fast gänzlich unhörbaren — zu Liebe auch die natürliche Stellung der Wörter bis zur vollsten Unverständlichkeit verdreht worden. Dieser an und für sich häßliche, gemeine und sinnverwirrte Vers wurde nun einer Musik untergelegt, zu deren betonten Akzenten er nirgends paßte: auf gedehnte Noten kamen kurze Silben, auf gedehnte Silben aber kurze Noten; auf die musikalisch betonte Hebung kam die Senkung des Verses, und so umgekehrt *. Von diesen gröbsten sinnlichen Verstößen schritt die Übersetzung bis zur vollkommenen Entstellung des Sinnes vor, und prägte diese dem Gehöre recht geflissentlich noch durch zahlreiche Wortwiederholungen in einer Weise ein, daß dieses unwillkürlich sich vom Texte gänzlich ab und nur noch auf die rein melodische Kundgebung wandte. — In solchen Übersetzungen wurden der deutschen Kunstkritik die Opern Glucks vorgeführt, deren wesentliche Eigentümlichkeit in einer getreuen Deklamation der Rede bestand. Wer eine Berliner Partitur von einer Gluckschen Oper gesehen, und sich von der Beschaffenheit der deutschen Textunterlage überzeugt hat, mit welcher dieser Werke dem Publikum vorgeführt wurden, der kann einen Begriff von dem Charakter der Berliner Kunstästhetik erhalten, die aus Glucks Opern sich einen Maßstab für dramatische Deklamation bildete, von welcher man auf literarischem Wege von Paris aus so viel vernommen hatte, und die man nun auch merkwürdigerweise aus den Aufführungen wieder erkannte, die in jenen — alle richtige Deklamation über den Haufen werfenden — Übersetzungen vor sich gingen. —

* Ich hebe diese gröbsten Verstöße heraus, nicht weil sie in Übersetzungen gerade immer vorkamen, sondern weil sie — ohne Sänger und Hörer zu stören — oft vorkommen konnten: ich bediene mich daher des Superlativs, um den Gegenstand nach seiner kenntlichsten Physiognomie zu bezeichnen.

Bei weitem wichtiger, als auf die preußische Ästhetik, war aber der Einfluß dieser Übersetzungen auf unsre deutschen Opernsänger. Der vergeblichen Mühe, die Textunterlage in Übereinstimmung mit den Noten der Melodie zu bringen, mußten sie sich notgedrungen bald überwinden; sie gewöhnten sich daran, den Text — als einen sinngebenden — immer unbeachteteter zu lassen, und durch diese Unbeachtung ermunterten sie von neuem die Übersetzer zu immer vollendeterer Nachlässigkeit in ihren Arbeiten, die endlich immer mehr nur die Bestimmung erhielten, als gedruckte Textbücher dem Publikum ganz in dem Sinne, wie Inhaltsprogramme zur Erklärung einer Pantomime dienen sollen, in die Hände gegeben zu werden. Unter solchen Umständen gab der dramatische Sänger schließlich auch noch die unnütze Mühe der deutlichen Aussprache der Vokale und Konsonanten auf, die für den Gesang, den er nun als reines musikalisches Instrument ausführte, ihm nur hinderlich und erschwerend waren. Es blieb ihm und dem Publikum somit vom ganzen Drama nichts weiter übrig als die absolute Melodie, die unter so bewandten Umständen nun auch auf das Rezitativ übertragen ward. Da die Grundlage desselben im Munde des übersetzten deutschen Sängers nicht mehr die Rede war, so gelangte das Rezitativ, mit dem er so nicht wußte was anfangen, für ihn bald zu einem eigentümlichen Werte: es war nämlich dies Rezitativ durch das Zeitmaß der Melodie nicht mehr gebunden, und frei von dem peinlichen Takte des Orchesterdirigenten, fand der Sänger hier eine Gelegenheit, nach Belieben in der Produktion seiner Stimme sich zu ergehen. Das Rezitativ ohne Rede war für ihn ein Chaos zusammenhangsloser Noten, aus denen er nun jedesmal diejenigen herausholen durfte, die seiner Stimmlage sich besonders günstig zeigten; solch' ein Ton, der sich aller vier bis fünf Noten einmal darbot, ward nun zur Wonne befriedigter Stimmeitelkeit so lange ausgehalten, bis der Atem ausging, und jeder Sänger liebte es daher sehr, mit einem Rezitativ aufzutreten, weil dies ihm die beste Gelegenheit gab, sich — nicht etwa als dramatischer Redner, sondern — als Eigentümer eines guten Stimmkehlkopfes und tüchtiger Lungen auszuweisen. Dessenungeachtet blieb das Publikum dabei, daß dieser oder jener Sänger sich als dramatischer Sänger auszeichne: man verstand darunter genau dasselbe, was man an einem Violinvir-

tuosen rühmte, wenn er durch Abstufungen und Übergänge den rein musikalischen Vortrag unterhaltend und interessant zu machen wußte.

Die künstlerischen Ergebnisse hieraus kann man sich leicht vorstellen, wann man plötzlich diesen Sängern die Wortversmelodie, über die wir uns genau verständigt haben, zum Vortrage geben wollte. Sie würden sie um so weniger vortragen können, als sie sich bereits daran gewöhnt haben, auch in Opern, die auf deutsche Texte komponiert sind, mit dem gleichen Verfahren wie bei übersetzten Opern durchzukommen; und hierin wurden sie von unsern modernen deutschen Opernkomponisten selbst unterstützt. — Von jeher ist die deutsche Sprache von deutschen Komponisten nach einer willkürlichen Norm behandelt worden, die sie von der Sprachbehandlung entnahmen, wie sie sie in den Opern der Nation vorfanden, von der die Oper als fremdes Produkt zu uns übergesiedelt worden ist. Die absolute Opernmelodie, mit ihren ganz bestimmten melismischen und rhythmischen Besonderheiten, wie sie in Italien im ziemlichen Einklange mit einer willkürlich akzentuierbaren Sprache sich ausgebildet hatte, war auch deutschen Opernkomponisten das von Anfang herein Maßgebende gewesen; diese Melodie war von ihnen nachgeahmt und variiert worden, und ihren Anforderungen hatte sich die Eigentümlichkeit unsrer Sprache und ihres Akzentes fügen müssen. Von jeher ist von unsern Komponisten die deutsche Sprache wie eine übersetzte Unterlage für die Melodie behandelt worden, und wer sich von dem, was ich meine, deutlich überzeugen will, der vergleiche genau z. B. Winters „Unterbrochenes Opferfest". Außer dem gänzlich willkürlich verwendeten Sinnsprachakzente, ist selbst der sinnliche Akzent der Wurzelsilben — dem Melismus zu Liebe — oft gänzlich verdreht; gewisse Wörter von zusammengesetztem, doppeltem Wuzelakzente sind aber geradesweges für unkomponierbar erklärt, oder — wenn sie durchaus angewandt werden mußten — in einem unsrer Sprache ganz fremden, entstellenden Akzente musikalisch wiedergegeben worden. Selbst der sonst so gewissenhafte Weber ist der Melodie zuliebe gegen die Sprache oft noch durchaus rücksichtslos. — In neuesten Zeiten ist von deutschen Opernkomponisten geradeswegs der aus den Übersetzungen herrührende sprachbeleidigende Tonakzent nachgeahmt, und als

eine Erweiterung des Opernsprachvermögens beibehalten worden. — so daß Sänger, denen eine Wortversmelodie, wie wir sie meinen, zum Vortrage gegeben würde, in unserm Sinne zu diesem Vortrage durchaus unfähig gemacht wären. — Das Charakteristische dieser Melodie liegt in der bestimmten Bedingung ihres musikalischen Ausdruckes aus dem Sprachverse nach seiner sinnlichen und sinnigen Eigenschaft: nur aus diesen Bedingungen gestaltete sie sich so, wie sie sich musikalisch kundgibt, und das stets Gegenwärtige, von uns Mitempfundene dieser Bedingungen ist wiederum die notwendige Bedingung für ihr Verständnis. Diese Melodie nun, von ihren Bedingungen losgelöst, wie unsre Sänger sie vom Sprachverse vollkommen loslösen würden, bliebe eine unverständliche und eindruckslose; könnte sie dennoch nach ihrem rein musikalischen Gehalte wirken, so würde sie wenigstens nie in dem Sinne wirken, wie sie es der dichterischen Absicht nach soll, und dieses wäre — selbst wenn jene Melodie an sich dem Gehöre Gefallen erwecken sollte — eben die Vernichtung der dramatischen Absicht, welche in jene Melodie, wenn sie beziehungsvoll im Orchester wiederkehrt, die Bedeutung einer gemahnenden Erinnerung setzt, — eine Bedeutung, die ihr nur zu eigen sein kann, wenn sie nicht als absolute Melodie, sondern als einem kundgegebenen bestimmten Sinne entsprechend von uns erfaßt worden ist, und als solche bewahrt werden kann. Ein Drama, in der Worttonsprache, wie wir sie bezeichneten, kundgegeben, würde — von unsern sprachlosen Sängern dargestellt — daher nur einen rein musikalischen Eindruck auf den Zuhörer noch machen können, und dieser würde sich, bei dem Wegfall der bezeichneten Bedingungen für das Verständnis, folgendermaßen herausstellen. Der sprachlose Gesang müßte uns überall da gleichgültig und gelangweilt stimmen, wo wir ihn nicht zu der Melodie sich erheben sehen, die als absolute, in ihrer Kundgebung und durch unser Empfängnis vom Sprachverse losgelöste, unser Gehör fesselte und zur Teilnahme bestimmte. Diese Melodie, vom Orchester als bedeutungsvolles dramatisches Motiv der Erinnerung zurückgerufen, würde uns eben nur die Erinnerung an sie, als nackte Melodie, nicht aber an das in ihr kundgegebene Motiv erwecken, ihre Wiederkehr an einer andern Stelle des Dramas uns also vom gegenwärtigen Momente abziehen, nicht aber ihn uns verständlichen.

Ihrer Bedeutung ledig, könnte diese Melodie unser Gehör, durch das unsre innere Empfindung eben nicht angeregt ist, sondern in dem nur der Durst nach äußerlichem, d. h. unmotiviert wechselndem Genuß erweckt wurde, bei ihrer Wiederkehr fast nur ermüden, und das als belästigende Armut in der Kundgebung erscheinen lassen, was in Wahrheit einem reichen Gedankengehalte am sinnvollsten und sinnfälligsten entspricht. Das Gehör, das bei nur musikalischer Erregung aber auch eine Befriedigung im Sinne des ihm gewohnten, enger begrenzten musikalischen Gefüges fordert, würde doch die große Ausdehnung dieses Gefüges über das ganze Drama vollständig verwirrt werden; denn diese große Ausdehnung auch der musikalischen Form kann nur von dem, für das wirkliche Drama gestimmten Gefühle nach ihrer Einheit und Verständlichkeit gefaßt werden: dem für dieses Drama aber nicht gestimmten, sondern im sinnlichen Gehöre einzig haftenden Gefühle würde die große einheitliche Form, zu welcher die kleinen, engen, gegenseitig unzusammenhängenden Formen erweitert wären, ganz und gar unkenntlich bleiben; und das ganze musikalische Gebäude müßte daher den Eindruck eines zusammenhangslosen, zerrissenen, unübersehbaren Chaos machen, dessen Dasein wir uns aus Nichts als der Willkür eines phantastischen, in sich unklaren, unvermögenden Musikers erklären könnten.

Was uns in diesem Eindrucke aber noch mehr bestärken müßte, wäre die scheinbar zerrissene, zügellose und wüst durcheinandergreifende Kundgebung des Orchesters, dessen Wirkung auf den absoluten Gehörsinn nur dann eine befriedigende sein kann, wenn sie in festgegliederten, melodiös betonten Tanzrhythmen sich konsequent äußert.

Das, was das Orchester zunächst nach seinem besonderen Vermögen auszudrücken hat, ist — wie wir sahen — die dramatische Gebärde der Handlung. Beachten wir nur, welchen Einfluß auf die notwendig erforderliche Gebärde der Umstand haben muß, daß der Sänger ohne Sprache singt. Der Sänger, der nicht weiß, daß er der Darsteller einer zunächst sprachlich ausgedrückten und bestimmten dramatischen Persönlichkeit ist, demnach auch nicht den Zusammenhang seiner dramatischen Kundgebung mit der der ihn berührenden Persönlichkeiten kennt, — somit selbst nicht weiß, was er ausdrückt, ist folglich ganz

gewiß auch nicht imstande, die zum Verständnisse der Handlung erforderliche Gebärde dem Auge kundzugeben. Er wird, sobald sein Vortrag der eines sprachlosen musikalischen Instrumentes ist, sich durch die Gebärde entweder gar nicht ausdrücken, oder sie nur in der Weise gebrauchen, wie ungefähr der Instrumentalvirtuos sich genötigt sieht, zur Hervorbringung des Tones in verschiedenen Lagen und in verschiedenen Momenten des sinnlichen Ausdruckes sich ihrer als einer physisch ermöglichenden zu bedienen. Diese physisch notwendigen Momente der Gebärde sind dem vernünftigen Dichter und Musiker unwillkürlich gegenwärtig gewesen: er kennt ihre Erscheinung im Voraus; er hat sie aber zugleich in Übereinstimmung mit dem Sinne des dramatischen Ausdruckes gesetzt, und ihnen somit die Eigenschaft einer bloß physisch ermöglichenden Hilfe genommen, indem er eine durch den physischen Organismus, zur Hervorbringung dieses Tones und dieses besonderen musikalischen Ausdruckes, bedingte Gebärde genau mit der Gebärde in Einklang setzte, die zugleich dem ausgedrückten Sinne in der Kundgebung der dramatischen Persönlichkeit entsprechen soll, und zwar in der Weise, daß die dramatische Gebärde, die ihren Grund allerdings auch in einer physisch bedingten haben muß, diese physische nach einer höheren, dem dramatischen Verständnisse nötigen Bedeutung rechtfertigen, sie als rein physische somit decken und aufheben soll. Dem nach den Regeln der absoluten Gesangskunst geschulten Theatersänger ist nun eine gewisse Konvention gelehrt worden, nach welcher er auf der Bühne seinen Vortrag durch die Gebärde zu begleiten habe. Diese Konvention besteht in nichts anderm, als in einer, der Tanzpantomime entnommenen, Veranständigung der physisch durch den Gesangsvortrag bedingten Gebärde, die bei ungeschulteren Sängern in groteske Übertreibung und Rohheit ausartet. Diese konventionelle Gebärde, die an und für sich nur dazu wirkt, den abgehenden Sprachsinn der Melodie noch vollkommen zu verdecken, bezieht sich aber auch nur auf die Stellen des Dramas, wo der Darsteller wirklich singt: sobald er damit aufhört, hält er sich auch für die Gebärde zu keiner weiteren Kundgebung verpflichtet. Unsre Opernkomponisten haben nun die Pausen des Gesanges zu Orchesterzwischenspielen benutzt, in denen entweder einzelne Instrumentisten ihre besondere Geschicklichkeit zu zeigen hatten, oder der Komponist selbst

die Aufmerksamkeit des Publikums auf seine Kunst der Instrumentalweberei zu ziehen sich vorbehielt. Diese Zwischenspiele werden von den Sängern, sobald sie nicht mit dankenden Verbeugungen für erhaltenen Applaus beschäftigt sind, wiederum nach gewissen Regeln des theatralischen Anstandes ausgefüllt; man geht auf die andre Seite des Proszeniums, oder schreitet nach dem Hintergrunde — wie um zu sehen, ob jemand käme, tritt wieder nach vorn und schlägt die Augen gen Himmel. Weniger für anständig, dennoch aber für erlaubt und durch die Verlegenheit gerechtfertigt, gilt es, wenn man sich während solcher Pausen zu den Mitspielenden neigt, verbindlich mit ihnen sich unterhält, die Falten des Gewandes in Ordnung bringt, oder endlich auch gar nichts tut, und geduldig das Orchesterschicksal über sich ergehen läßt *.

Zu diesem Gebärdenspiel unsrer Opernsänger, das ihnen durch den Geist und die Form der übersetzten Opern, in denen sie fast einzig zu singen gewöhnt sind, geradesweges diktiert ist, halte man nun die notwendigen Anforderungen des von uns gemeinten Dramas, und schließe aus der vollständigen Nichterfüllung dieser Anforderungen auf den verwirrenden Eindruck den das Orchester auf den Zuhörer hervorbringen muß. Das Orchester, nach der Wirksamkeit, die wir ihm verliehen, war in seinem Vermögen des Ausdruckes des Unaussprechlichen namentlich dazu bestimmt, die dramatische Gebärde in der Weise zu tragen, zu deuten, ja gewissermaßen erst zu ermöglichen, daß das Unaussprechliche der Gebärde durch seine Sprache uns zum vollen Verständnisse gebracht würde. Es nimmt somit jeden Augenblick den rastlosesten Anteil an der Handlung, deren Motiven und Ausdruck; und seine Kundgebung soll grundsätzlich an sich keine vorausbestimmte Form haben, sondern seine einigste Form erst durch seine Bedeutung, durch sein anteilnehmendes Verhalten zum Drama, durch Einswerden mit dem Drama gewinnen. Nun denke man sich z. B. eine leidenschaftlich energische Gebärde des Darstellers, die sich plötzlich und mit schnellem Verschwinden kundgibt, vom Orchester gerade so begleitet

* Soll ich der Ausnahmen erwähnen, die gerade dadurch, daß sie ohne Einfluß auf sie blieben, uns die Macht der Regel gezeigt haben?

und ausgedrückt, wie diese Gebärde es bedarf: — bei vollkommener Übereinstimmung muß dies Zusammenwirken von ergreifender, sicher bestimmender Wirkung sein. Die bedingende Gebärde fällt auf der Bühne aber nun aus, und wir gewahren den Darsteller in irgend welcher gleichgültigen Stellung: wird nun der plötzlich ausbrechende und heftig verschwindende Orchestersturm uns nicht als ein Ausbruch der Verrücktheit des Komponisten erscheinen? — Wir können nach Belieben diese Fälle vertausendfältigen: von allen denkbaren seien nur folgende angeführt.

Eine Liebende entließ soeben den Geliebten. Sie betritt einen Standpunkt, von dem aus sie ihm in der Ferne nachblicken kann; ihre Gebärde verrät unwillkürlich, daß der Scheidende noch einmal sich gegen sie umwendet; sie sendet ihm einen stummen letzten Liebesgruß zu. Diesen anziehenden Moment begleitet und deutet uns das Orchester in der Weise, daß es den vollen Gefühlsinhalt jenes stummen Liebesgrußes uns durch die gedenkende Vorführung der Melodie vergegenwärtigt, die zuvor die Darstellerin in dem wirklich gesprochenen Gruße uns kundtat, mit welchem sie den Geliebten empfing, ehe sie ihn entließ. Diese Melodie, wenn sie zuvor von einer *sprachlosen* Sängerin gesungen war, macht bei ihrer Wiederkehr an und für sich nicht den sprechenden, Gedenken erweckenden Eindruck, den sie jetzt hervorbringen soll; sie erscheint uns nur als die Wiederholung eines vielleicht lieblichen Themas, das der Komponist noch einmal vorführt, weil es ihm selbst gefallen hat, und der damit zu kokettieren sich für berechtigt hält. Faßt die Sängerin dieses Nachspiel aber eben nur als ein „Orchester-Ritornell" auf, führt sie jenes Gebärdenspiel gar nicht aus, und bleibt sie dafür gleichgültig im Vordergrunde stehen — um eben nur den Verlauf eines Ritornells abzuwarten, so gibt es für den Zuhörer gar nichts Peinlicheres, als jenes Zwischenspiel, das, ohne Sinn und Bedeutung, gerade nur eine Länge ist, und füglich gestrichen sein sollte.

Ein andrer Fall ist aber endlich der, wo eine durch das Orchester verständlichte Gebärde geradesweges von entscheidender Wichtigkeit ist. — Eine Situation hat sich abgeschlossen; Hindernisse sind beseitigt, die Stimmung ist befriedigt. Dem Dichter, der aus dieser Situation eine folgende als notwendig

ableiten will, liegt aus dieser verwirklichenden Absicht daran, jene Stimmung als in Wahrheit nicht vollkommen befriedigend, jene Hindernisse der bisherigen Situation nicht als gänzlich beseitigt empfinden zu lassen; es kommt ihm darauf an, die scheinbare Beruhigung der dramatischen Personen uns als eine Selbsttäuschung derselben erkennen zu lassen, und deshalb unser Gefühl so zu stimmen, daß wir eine weitere, veränderte Entwicklung der Situation aus unsrer mitschaffenden Sympathie als notwendig bedingen, und er führt uns zu diesem Zwecke die bedeutungsvolle Gebärde einer geheimnißvollen Person vor, mit welcher diese, aus deren bis jetzt enthüllten Motiven wir für eine schließlich befriedigende Lösung in Besorgnis sind, der entscheidenden Person droht. Der Inhalt dieser Drohung soll uns als Ahnung erfüllen, und das Orchester soll den Charakter dieser Ahnung uns verdeutlichen, und vollständig kann es das nur, wenn es sie an eine Erinnerung knüpft; er bestimmt zu diesem wichtigen Momente daher die scharf und energisch betonte Wiederholung einer melodischen Phrase, die wir bereits früher als den musikalischen Ausdruck eines, auf die Drohung beziehungsvollen Wortverses vernommen haben, und die von der charakteristischen Beschaffenheit ist, daß sie uns das Gedenken an eine frühere Situation deutlich hervorruft, und jetzt, im Verein mit der drohenden Gebärde, uns zur ergreifenden, und das Gefühl unwillkürlich bestimmenden Ahnung wird. — Diese drohende Gebärde fällt nun aber aus; die Situation hinterläßt auf uns den Eindruck einer vollkommen befriedigenden; nur das Orchester macht sich gegen alle Erwartung plötzlich mit einer musikalischen Phrase breit, deren Sinn wir dem früheren sprachlosen Sänger nicht haben abgewinnen können, und deren Kundgebung an diesem Orte wir daher für eine phantastische, rügenswürdige Willkür des Komponisten halten.

Dies sei genug, um die demütigenden weiteren Konsequenzen auf das Verständnis unsers Dramas zu ziehen! —

Ich habe allerdings hier der gröbsten Verstöße erwähnt; daß sie aber auf Bühnen, die noch vom besten Geiste beseelt sind, dennoch in jeder Opernaufführung vorkommen können, wird sowohl niemand in Abrede stellen, der das Wesen dieser Aufführung vom Standpunkte der dramatischen Forderung aus beobachtet hat, als es uns einen Begriff von der künstlerischen

Entsittlichung zu geben vermag, die unter unsern Bühnensängern namentlich durch den hervorgehobenen Umstand eingerissen ist, daß sie meist nur übersetzte Opern singen. Denn, wie gesagt, bei Italienern und Franzosen findet man das, was ich hier rügte, nicht, oder doch bei weitem nicht in dem Grade — und bei den Italienern schon deswegen nicht, weil die Oper, die sie zu singen haben, durchaus keine andern Anforderungen an sie stellen, als die, denen sie eben in ihrer Weise vollkommen genügen können.

Gerade auf diesen Bühnen, also in der Sprache, in der es für jetzt am vollkommensten zu ermöglichen wäre, würde das von uns gemeinte Drama nur die höchste Verwirrung und das gänzlichste Mißverständnis hervorrufen. Darsteller, denen die Absicht des Dramas in ihrem nächsten Fundamentalorgane — der Sprache — gar nicht gegenwärtig und fühlbar ist, können diese Absicht auch nicht fassen, und versuchten sie vom rein musikalischen Standpunkte aus — wie es zunächst geschieht — diese Absicht zu erfassen, so müßten sie diese nur mißverstehen, und in irrtümlicher Befangenheit gewiß alles, nur nicht eben diese Absicht verwirklichen.

Dem **Publikum*** bliebe somit nur noch die, von der dramatischen Absicht losgelöste, Musik übrig, und diese Musik

* Unter dem Publikum kann ich nie die Einzelnen verstehen, die vom abstrakten Kunstverständnisse aus sich mit Erscheinungen befreunden, die auf der Bühne nicht verwirklicht werden. Unter dem Publikum verstehe ich nur die Gesamtheit der Zuschauer, denen ohne spezifisch gebildeten Kunstverstand das vorgeführte Drama zum vollständigen, **gänzlich mühelosen Gefühlsverständnis** kommen soll, die in ihrer Teilnahme daher nie auf die Verwendung der Kunstmittel, sondern einzig auf den durch sie verwirklichten Gegenstand der Kunst, das Drama, als **vorgeführte allverständlichte Handlung**, gelenkt werden sollen. Das Publikum, das demnach ohne alle Kunstverstandesanstrengung **genießen** soll, wird in seinen Ansprüchen durchaus beeinträchtigt, wenn die Darstellung — aus den angegebenen Gründen — die dramatische Absicht nicht verwirklicht, und es ist vollkommen in seinem Rechte, wenn es einer solchen Darstellung den Rücken wendet. Dem Kunstverständigen dagegen, der die unverwirklichte dramatische Absicht aus dem Textbuche und aus der kritischen Deu-

würde genau nur da Eindruck auf die Zuhörer machen können, wo sie sich von der dramatischen Absicht in der Weise zu entfernen schiene, daß sie ganz für sich einen ohrgefälligen Reiz darböte. Von dem scheinbar unmelodischen Gesange der Sänger ab — nämlich „unmelodisch" im Sinne der gewohnten, auf den Gesang übergetragenen Instrumentalmelodie — müßte das Publikum sich nach Genuß aus dem Orchesterspiele umsehen, und hier würde es vielleicht von einem gefesselt werden, nämlich von dem unwillkürlichen Reize einer sehr wechselvollen und mannigfaltigen Instrumentation.

Um das außerordentlich ermöglichende Sprachorgan des Orchesters zu der Höhe zu steigern, daß es jeden Augenblick das in der dramatischen Situation liegende Unaussprechliche dem Gefühle deutlich kundgeben könne, hat der von der dichterischen Absicht erfüllte Musiker — wie wir bereits erklärten — nicht etwa sich zu beschränken, sondern seine Erfindungsgabe ganz nach der von ihm empfundenen Notwendigkeit eines treffendsten, bestimmtesten Ausdruckes zum Auffinden des mannigfaltigsten Sprachvermögens des Orchesters zu schärfen; so lange dieses Sprachvermögen noch nicht zu so individueller Kundgebung fähig ist, als seiner die unendliche Mannigfaltigkeit der dramatischen Motive bedarf, kann das Orchester, das in seiner einfarbigeren Kundgebung der Individualität dieser Motive nicht zu entsprechen vermag, nur störend — weil nicht vollkommen befriedigend — mitertönen, und im vollkommenen Drama müßte es daher, wie alles nicht gänzlich Entsprechende, eine ablenkende Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Gerade eine solche Aufmerksamkeit soll ihm, unsrer Absicht gemäß, aber nicht zugewendet werden dürfen; sondern dadurch, daß es überall auf das Entsprechendste der feinsten Individualität des dramatischen Motives sich anschmiegt, soll das Orchester alle Aufmerksamkeit von sich, als einem Mittel des Ausdrucks, ab, auf den Gegenstand des Ausdrucks mit unwillürlichem Zwange hinlenken, — so daß gerade die allerreichste Or-

---

tung der Musik — wie sie ihm von unsern Orchestern gewöhnlich gut ausgeführt zu Ohren kommt — sich, der Darstellung zum Trotze, als verwirklicht zu denken bemüht, ist eine geistige Anstrengung zugemutet, die ihm allen Genuß des Kunstwerkes rauben, und das zur abspannenden Arbeit machen muß, was ihn unwillkürlich erfreuen und erheben sollte.

chestersprache mit dem künstlerischen Zwecke sich kundgeben soll, gewissermaßen gar nicht beachtet, gar nicht gehört zu werden, nämlich nicht in ihrer mechanischen, sondern nur in ihrer organischen Wirksamkeit, in der sie eins ist mit dem Drama.

Wie müßte es nun diesen dichterischen Musiker demütigen, wenn er von seinem Drama das Publikum mit einziger und besonderer Aufmerksamkeit der Mechanik seines Orchesters zugewandt sähe, und ihm eben nur das Lob eines „sehr geschickten Instrumentisten" erteilt würde? Wie müßte es ihm, dem einzig aus der dramatischen Absicht Gestaltenden, zumute sein, wenn Kunstliteraten über sein Drama berichteten, sie hätten ein Textbuch gelesen, und dazu Flöten, Geigen und Trompeten wunderlich durcheinander musizieren gehört? —

Könnte dieses Drama unter den bezeichneten Umständen aber eine andre Wirkung hervorbringen? —

Und doch! Sollen wir aufhören, Künstler zu sein? Oder sollen wir uns der notwendigen Einsicht in die Natur der Dinge begeben, bloß weil wir keinen Vorteil daraus ziehen können? — Wäre es aber kein Vorteil, nicht nur Künstler, sondern auch Mann zu sein, und sollte eine künstliche Unwissenheit, ein weibisches von uns Abweisen der Erkenntnis uns mehr Vorteil bringen, als ein kräftiges Bewußtsein, das uns, wenn wir alle Selbstsucht beiseite setzen, Heiterkeit, Hoffnung, und vor allem Mut zu Taten gibt, die uns erfreuen müssen, wenn sie auch noch so wenig von äußerm Erfolge gekrönt sind?

Gewiß! Nur die Erkenntnis kann uns schon jetzt beglücken, während die Unkenntnis uns in einem hypochondrischen, freudlosen, gespaltenen, kaum wollenden, nirgends aber könnenden Afterkunstschaffen erhält, durch das wir nach innen unbefriedigt, nach außen ohne befriedigende Wirkung bleiben.

Blickt um euch, und seht, wo ihr lebt, und für wen ihr Kunst schafft! — Daß uns die künstlerischen Genossen zur Darstellung eines dramatischen Kunstwerkes unvorhanden sind, müssen wir erkennen, wenn wir irgend durch den künstlerischen Willen geschärfte Augen haben. Wie würden wir uns nun irren, wenn

wir diese Erscheinung bloß aus einer, von ihnen selbst verschuldeten Entsittlichung unsrer Opernsänger erklären wollten; wie würden wir uns nur täuschen, wenn wir diese Erscheinung für eine zufällige, nicht aber aus einem weiten, allgemeinen Zusammenhange bedingte ansehen zu müssen glaubten! — Setzen wir den Fall, uns würde irgendwie das Vermögen, auf Darsteller und auf eine Darstellung vom Standpunkte der künstlerischen Intelligenz aus so einzuwirken, daß einer höchsten dramatischen Absicht in dieser Darstellung vollkommen entsprochen würde, so müßten wir dann erst recht lebhaft inne werden, daß uns der eigentliche Ermöglicher des Kunstwerkes, das nach ihm bedürftige und aus seinem Bedürfnisse es allmählich mitgestaltende Publikum, abginge. Das Publikum unsrer Theater hat kein Bedürfnis nach dem Kunstwerke; es will sich vor der Bühne zerstreuen, nicht aber sammeln; und dem Zerstreuungssüchtigen sind künstliche Einzelnheiten, nicht aber die künstlerische Einheit Bedürfnis. Wo wir ein Ganzes gäben, würde das Publikum mit unwillkürlicher Gewalt dieses Ganze in zusammenhangslose Teile zersetzen, oder im allerglücklichsten Falle würde es etwas verstehen müssen, was es nicht verstehen will, weshalb es mit vollem Bewußtsein einer solchen künstlerischen Absicht den Rücken wendet. Aus diesem Erfolge würden wir den Beweis dafür erhalten, warum auch eine solche Darstellung jetzt gar nicht zu ermöglichen ist, und warum unsre Opernsänger gerade das sein müssen, was sie jetzt sind und gar nicht anders sein können.

Um uns nun diese Stellung des Publikums zur Darstellung zu erklären, müssen wir notwendig zur Beurteilung dieses Publikums selbst schreiten. Wir können im Hinblicke auf frühere Zeiten unsrer Theatergeschichte mit Recht dieses Publikum als im wachsenden Verfalle begriffen uns vorstellen. Das Vorzügliche und besonders Feine, was bereits in unserer Kunst geleistet worden ist, dürfen wir nicht als aus der Luft gekommen betrachten; sondern wir müssen finden, daß es sehr wohl mit aus dem Geschmacke derjenigen angeregt war, denen es vorgeführt werden sollte. Wir finden dieses feinfühlende, geschmackvolle Publikum in seiner lebhaften und bestimmendsten Teilnahme am Kunstschaffen in der Periode der Renaissance uns entgegentreten. Hier sehen wir die Fürsten und den Adel die

Kunst nicht allein beschützen, sondern für ihre feinsten und kühnsten Gestaltungen in der Weise begeistert, daß diese aus ihrem begeisterten Bedürfnisse geradesweges als hervorgerufen zu betrachten sind. Dieser Adel, in seiner Stellung als Adel nirgends angefochten, nichts wissend von der Plage des Knechteslebens, das seine Stellung ihm ermöglichte, dem industriellen Erwerbsgeist des bürgerlichen Lebens sich gänzlich fernhaltend, heiter in seinen Palästen und mutig auf den Schlachtfeldern dahinlebend, hatte Auge und Ohr zur Wahrnehmung des Anmutigen, Schönen, und selbst Charakteristischen, Energischen geübt; und auf sein Geheiß entstanden die Werke der Kunst, die uns jene Zeit als die glücklichste Kunstperiode seit dem Untergange der griechischen Kunst bezeichnen. Die unendliche Anmut und Feinheit in Mozarts Tonbildungen, die dem grotesk gewöhnten heutigen Publikum matt und langweilig vorkommen, ward von den Nachkommen dieses Adels genossen, und zu Kaiser Joseph flüchtete sich Mozart vor der seiltänzerischen Unverschämtheit der Sänger seines „Figaro"; den jungen französischen Kavalieren, die durch ihren begeisterten Applaus der Achill-Arie in der Gluckschen „Iphigenia in Aulis" die bis dahin schwankende Aufnahme des Werkes als eine günstige entschieden, wollen wir nicht zürnen, — und am allerwenigsten wollen wir vergessen, daß, während die großen Höfe Europas zu politischen Heerlagern intriganter Diplomaten geworden waren, in Weimar eine deutsche Fürstenfamilie sorgsam und entzückt den kühnsten und anmutigsten Dichtern der deutschen Nation lauschte.

Der Beherrscher des öffentlichen Kunstgeschmackes ist nun aber derjenige geworden, der die Künstler jetzt so bezahlt, wie der Adel sie sonst belohnt hatte; der für sein Geld sich das Kunstwerk bestellt, und die Variation des von ihm beliebten Themas einzig als das Neue haben will, durchaus aber kein neues Thema selbst, — und dieser Beherrscher und Besteller ist — der Philister. Wie dieser Philister die herzloseste und feigste Geburt unsrer Zivilisation ist, so ist er der eigenwilligste, grausamste und schmutzigste Kunstbrotgeber. Wohl ist ihm alles recht, nur verbietet er alles, was ihn daran erinnern könnte, daß er Mensch sein solle, — sowohl nach der Seite der Schönheit, als nach der des Mutes hin: er will feig und gemein sein, und diesem Willen hat sich die Kunst zu fügen, — sonst, wie gesagt,

ist ihm alles recht. — Wenden wir uns eilig von seinem Anblicke ab! —

Wollen wir mit dieser Welt Verträge schließen? — Nein! Denn auch die demütigsten Verträge würden uns als Ausgeschlossene hinstellen. —

Hoffnung, Glauben und Mut können wir nur schöpfen, wenn wir auch den modernen Staatsphilister nicht als ein bedingendes allein, sondern ebenfalls als ein bedingtes Moment unsrer Zivilisation erkennen, und nach den Bedingungen auch dieser Erscheinung in einem Zusammenhange forschen, wie wir es mit Bezug auf die Kunst hier getan haben. Nicht eher gewinnen wir Glauben und Mut, als bis wir im Hinhorchen auf den Herzschlag der Geschichte jene ewig lebendige Quellader rieseln hören, die, verborgen unter dem Schutte der historischen Zivilisation, in ursprünglichster Frische unversiegbar dahinfließt. Wer fühlte jetzt nicht die furchtbar bleiche Schwüle in den Lüften, die den Ausbruch eines Erdbebens vorausverkündigt? Die wir das Rieseln jener Quellader hören, sollen wir uns vor dem Erdbeben fürchten? Wahrlich nicht! Denn wir wissen, es wird nur den Schutt auseinanderreißen, und dem Quelle das Strombett bereiten, indem wir seine lebendigen Wellen auch fließen *sehen* werden.

Wo nun der Staatsmann verzweifelt, der Politiker die Hände sinken läßt, der Sozialist mit fruchtlosen Systemen sich plagt, ja selbst der Philosoph nur noch deuten, nicht aber vorausverkünden kann, — weil alles, was uns bevorsteht, nur in unwillkürlichen Erscheinungen sich zeigen kann, deren sinnliche Kundgebung niemand sich vorzuführen vermag, — da ist es der *Künstler*, der mit klarem Auge Gestalten ersehen kann, wie sie der Sehnsucht sich zeigen, die nach dem einzig Wahren — *dem Menschen* — verlangt. Der Künstler vermag es, eine noch ungestaltete Welt im voraus gestaltet zu sehen, eine noch ungewordene aus der Kraft seines Werdeverlangens im voraus zu genießen. Aber sein Genuß ist Mitteilung, und — wendet er sich ab von den sinnlosen Herden, die auf dem graslosen Schutte weiden, und schließt er um so inniger die seligen Einsamen an die Brust, die mit ihm der Quellader lauschen, — so findet er

auch die Herzen, ja die Sinne, denen er sich mitteilen kann. Wir sind Ältere und Jüngere: denke der Ältere nicht an sich, sondern liebe er den Jüngeren um des Vermächtnisses willen, das er in sein Herz zu neuer Nahrung senkt, — es kommt der Tag, an dem einst dieses Vermächtnis zum Heile der menschlichen Brüder aller Welt eröffnet wird!

Wir sahen den Dichter im sehnsüchtigen Drange nach dem vollendeten Gefühlsausdrucke da anlangen, wo er seinen Vers auf dem Spiegel des Meeres der Harmonie als musikalische Melodie abgespiegelt sah: bis zu diesem Meere mußte er dringen, nur der Spiegel dieses Meeres konnte ihm das ersehnte Bild zeigen, und dieses Meer konnte er nicht aus seinem Willen erschaffen, sondern es war das andre seines Wesen, das, mit dem er sich vermählen mußte, das er aber nicht aus sich bestimmen und in das Dasein rufen konnte. — So kann der Künstler nicht das ihm notwendige, ihn erlösende Leben der Zukunft aus seinem Willen bestimmen und in das Dasein rufen; es ist das Andre, ihm Entgegengesetzte, nach dem er sich sehnt, dahin es ihn drängt, was, wenn es sich ihm von einem entgegenstehenden Pole her selbst zuführt, erst für ihn vorhanden ist, seine Erscheinung in sich aufnimmt und ihm erkenntlich wieder zuspiegelt. Das Leben des Meeres der Zukunft kann aber dieses Spiegelbild wiederum nicht aus sich erzeugen: es ist ein Mutterelement, das das Empfangene nur gebären kann. Diesen befruchtenden Samen, der einzig in ihm gedeihen kann, führt ihm nun der Dichter, d. i. der Künstler der Gegenwart, zu : es ist dieser Samen der Inbegriff alles feinsten Lebenssaftes, den die Vergangenheit in ihm sammelte, um als notwendigen befruchtenden Keim ihn der Zukunft zuzuführen, denn *diese Zukunft ist nicht anders denkbar, als aus der Vergangenheit bedingt.* — Die *Melodie* nun, die endlich auf dem Wasserspiegel des harmonischen Meeres der Zukunft sich abspiegelt, ist das hellsehende Auge, mit dem dieses Leben aus der Tiefe seines Meergrundes nach dem heitern Sonnenlichte heraufblickt: der *Vers*, dessen Spiegelbild sie nur ist, ist aber das eigenste Gedicht des Künstlers der Gegenwart, das er nur aus seinem besondersten Vermögen,

aus dieser Fülle seiner Sehnsucht erzeugte; und so, wie dieser Vers, wird das ahnungsvoll bedingende Kunstwerk des sehnsüchtigen Künstlers der Gegenwart sich mit dem Meere des Lebens der Zukunft vermählen. — In diesem Leben der Zukunft wird dies Kunstwerk das sein, was es heute nur ersehnt, noch nicht aber wirklich sein kann: jenes Leben der Zukunft wird aber ganz das, was es sein kann, nur dadurch sein, daß es dieses Kunstwerk in seinen Schoß aufnimmt.

Der Erzeuger des Kunstwerkes der Zukunft ist niemand anderes als der Künstler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt, und in ihm enthalten zu sein sich sehnt. Wer diese Sehnsucht aus seinem eigensten Vermögen in sich nährt, der lebt schon jetzt in einem besseren Leben; — nur einer aber kann dies: —

der Künstler.

Eine Mitteilung an meine Freunde.

(1851.)

Die Veranlassung zu dieser ausführlichen „Mitteilung“ entsprang mir daraus, daß ich die Notwendigkeit fühlte, mich über den scheinbaren oder wirklichen Widerspruch zu erklären, in welchem die dichterische Eigenschaft und künstlerische Gestaltung meiner bisherigen Opern-Dichtungen und der aus ihnen entstandenen musikalischen Kompositionen, mit den Ansichten und Behauptungen stehen, die ich kürzlich ausführlich niederschrieb und unter dem Titel „Oper und Drama“ der Öffentlichkeit vorlegte.

Diese Erklärung beabsichtigte ich in dieser Mitteilung an meine Freunde zu richten, weil ich nur von denen verstanden * zu werden hoffen kann, welche Neigung und Bedürfnis fühlen, mich zu verstehen, und dies können eben nur meine Freunde sein.

Für solche kann ich aber nicht die halten, welche vorgeben

---

* Ich erkläre ein- für allemal, daß, wenn ich im Verlaufe dieser Mitteilung von „mich verstehen“ oder „mich nicht verstehen“ spreche, dies nie in dem Sinne geschieht, als meinte ich etwa zu erhaben, zu tiefsinnig oder zu hochgegeben zu sein; sondern ich stelle an den, der mich verstehen soll, einzig die Forderung, daß er mich so und nicht anders sehe, wie ich wirklich bin, und in meinen künstlerischen Mitteilungen genau eben nur das als wesentlich erkenne, was meiner Absicht und meinem Darstellungsvermögen gemäß in ihnen von mir kundgegeben wurde.

mich als **Künstler** zu lieben, als Mensch* jedoch mir ihre Sympathie versagen zu müssen glauben. Ist die Absonderung des Künstlers vom Menschen eine ebenso gedankenlose, wie die Scheidung der Seele vom Leibe, und steht es fest, daß nie ein Künstler geliebt, nie seine Kunst begriffen werden konnte, ohne daß er, — mindestens unbewußt und unwillkürlich — auch als Mensch geliebt, und mit seiner Kunst auch sein Leben verstanden wurde, so kann weniger als je gerade gegenwärtig, und bei der heillosen Mißbeschaffenheit unsrer öffentlichen Kunstzustände, ein Künstler meines Strebens geliebt und seine Kunst somit verstanden werden, wenn dieses Verständins und jene ermögliche Liebe nicht vor allem auch in der Sympathie, d. h. dem Mitleiden und Mitfühlen mit seinem allermenschlichsten Leben begründet ist.

Am allerwenigsten können jedoch die mir als Freunde gelten, die, von den Eindrücken einer unvollkommenen Kenntnis meiner künstlerischen Leistungen bestimmt, das Schwankende und Unsichere dieses ihres Verständnisses auf den künstlerischen Gegenstand selbst übertragen, und einem eigentümlichen Charakter desselben das beimessen, was seinen Grund nur in ihrer eigenen Verwirrung findet. Die Stellung, in der diese dem Künstler gegenüber treten und mit mühevollstem Aufwande von Klugheit sich zu behaupten suchen, nennen sie die einer unparteiischen Kritik, und unter allen Umständen geben sie vor, die eigentlichen „wahren Freunde" des Künstlers zu sein, dessen wirkliche Feinde die wären, die sich ihm mit voller Sympathie zur Seite stellen. — Unsere Sprache ist so reich an Bezeichnungen, daß wir, bei verlorengegangenem Gefühlsverständisse derselben, nach Willkür sie verwenden zu können und zwischen ihnen Unterscheidungen feststellen zu dürfen glauben. So verwendet und unterscheidet man auch „Liebe und „Freundschaft". Mir ist es bei erwachsenem Bewußtsein nicht mehr möglich geblieben, eine Freundschaft ohne Liebe zu denken, geschweige denn zu empfinden; noch schwieriger fällt es mir einzusehen, wie moderne

* Sie verstehen übrigens unter „Mensch" genau genommen nur „**Untertan**", in meinem besonderen Falle vielleicht aber auch den, der seine eigenen Ansichten hat, und diesen rücksichtslos nachgeht.

Kunstkritik und Freundschaft für den kritisierten Künstler gleichbedeutend sein könnten.

Der Künstler wendet sich an das Gefühl, und nicht an den Verstand: wird ihm mit dem Verstande geantwortet, so wird hiermit gesagt, daß er eben nicht verstanden worden ist, und unsre Kritik ist in Wahrheit nichts andres als das Geständnis des Unverständnisses des Kunstwerkes, das nur mit dem Gefühle verstanden werden kann — allerdings mit dem gebildeten und dabei nicht verbildeten Gefühle. Wen es nun treibt, Zeugnis von seinem Unverständnisse des Kunstwerkes abzulegen, der sollte vernünftiger Weise nur eines zu erforschen sich vornehmen, nämlich die Gründe, warum er ohne Verständnis blieb. Hierbei würde er allerdings zuletzt auch bei der Eigenschaft des Kunstwerkes selbst ankommen, jedoch erst wenn er Aufklärung über das Nächste gewonnen hätte, nämlich über die Beschaffenheit der sinnlichen Erscheinung, in welcher sich das Kunstwerk an sein Gefühl wandte. Vermochte diese Erscheinung nicht sein Gefühl zu erregen oder zu befriedigen, so müßte er vor allem sich die Einsicht in eine offenbare Unvollkommenheit des Kunstwerkes zu verschaffen suchen, und zwar in die Gründe einer gestörten Harmonie zwischen der Absicht des Künstlers und der Beschaffenheit der Mittel, durch die er diese Absicht eben dem Gefühle mitteilen wollte. Nur Zweies könnte dann seiner Erforschung sich darbieten, nämlich: ob die Mittel der Darstellung an die Sinne der künstlerischen Absicht entsprechend waren, oder ob diese Absicht selbst in Wahrheit eine künstlerische war? Wir sprechen hier nicht von dem Werke der bildenden Kunst, in welchem die Darstellung als technische Arbeit die wesenhafte Schöpfung des Künstlers selbst ist; sondern vom Drama, dessen sinnliche Erscheinung von der Technik des Dichters nur bedingt, nicht aber — wie vom bildenden Künstler — verwirklicht wird, und diese Verwirklichung erst durch eine eigentümliche besondere Kunst, die dramatische Darstellungskunst, gewinnt. Ist nun durch die sinnliche Erscheinung, die hier das Werk der dramatischen Darstellungskunst ist, nicht auf das Gefühl des kritischen Freundes sicher und bestimmend gewirkt worden, so müßte er vor allen Dingen einsehen, daß die Darstellung jedenfalls eine ungenügende war; denn das Wesen jeder sinnlichen Darstellung besteht eben darin, daß sie sicher und bestimmend auf das Gefühl zu wirken

hat. Das Unentsprechende der Mittel erkennend, bliebe ihm somit nur übrig zu erforschen, worauf sich das Mißverhältnis zwischen Absicht und Mittel gründe: ob die Absicht von der Beschaffenheit sei, daß sie entweder der Verwirklichung unwert, oder zur Verwirklichung durch künstlerische Mittel überhaupt ungeeignet sei, — oder ob das Mißverhältnis einfach in der Unbeschaffenheit der Mittel beruhe, die zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Orte und unter bestimmten äußerlich gegebenen Umständen, sich eben als unzureichend zur Verwirklichung der bestimmten künstlerischen Absicht herausstellten. Hier gälte es also mit voller Bestimmtheit eine künstlerische Absicht zu verstehen, die nur so weit verwirklicht ist, als es sich den beschränkten Mitteln der Technik des dramatischen Dichters erlaubt. Aber gerade auch dieses Verständnis kann, der Natur jeder *künstlerischen* Absicht nach, nicht mit dem reinen Verstande, sondern nur mit dem Gefühle gefaßt werden, und zwar mit einem mehr oder weniger *künstlerisch* gebildeten Gefühle, wie es nur denen zu eigen sein kann, die sich mit dem Künstler in mehr oder weniger gleicher Lage befinden, unter Lebensbedingungen, die den seinen ähnlich sind, sich entwickeln, und vom Grunde des Wesens und Herzens aus so mit ihm sympathisieren, daß sie jede Absicht unter gewissen Umständen als ihre eigene aufzunehmen imstande sind, und an dem Streben nach ihrer Verwirklichung einen notwendigen innigen Anteil zu nehmen vermögen.

Dies können offenbar nur die wirklich liebenden Freunde des Künstlers sein, nicht aber der absichtlich fern von ihm sich ab stellende Kritiker. Blickt der absolute Kritiker von seinem Standpunkt aus auf den Künstler, so sieht er geradenwegs *gar nichts*; denn selbst das, was er einzig zu sehen vermag, sein eigenes Bild im Spiegel seiner Eitelkeit, ist — vernüftig betrachtet — nichts. Die Unvollkommenheit der Erscheinung des Kunstwerkes gewahrt er zunächst nicht da, wo sie wirklich begründet liegt; er gewahrt sie höchstens nur an dem empfundenen unvollkommenen Eindrucke, und sucht diesen nun aus der Beschaffenheit der künstlerischen Absicht selbst zu rechtfertigen, die er eben nicht zu begreifen imstande war. In diesem Verfahren hat er sich bereits so geübt, daß er gar nicht einmal mehr auf den Versuch ausgeht, sich durch die sinnliche Erscheinung des

Kunstwerkes bestimmen zu lassen, sondern er glaubt sich, bei seiner Geübtheit im Fache, mit dem gedruckten oder geschriebenen Hefte, in welchem der Dichter oder Musiker — so weit sein technisches Vermögen ihm dies gestattete — seine Absicht als solche kundtat, begnügen zu dürfen, und trägt seine — unbewußter Weise im voraus empfundene — Unbefriedigung auf diese Absich insofern über, als er in dieser an sich sie begründet wissen will. Ist diese Stellung die allerunfähigste für das Verständnis des Kunstwerkes überhaupt und namentlich in der Gegenwart, so ist sie es doch einzig, welche der heutigen Kunstkritik ihr unendlich papierenes Leben ermöglicht. Aber selbst mit dieser meiner — leider ebenfalls papierenen — Mitteilung wende ich mich nicht an sie, die in jener Stellung sich selig und stolz fühlen: ich weise jedes Zeichen ihrer kritischen Freundschaft für mich zurück; denn was ich ihnen selbst *über* mich und meine künstlerischen Leistungen sagen könnte, würden sie nicht verstehen dürfen, und zwar aus dem Grunde, weil sie alles auf der Welt schon wissen zu müssen glauben.

Habe ich mich so darüber erklärt, an wen ich mich *nicht* wende, so habe ich ganz von selbst diejenigen bezeichnet, an die ich mich mitteile. Es sind dies die, die mit mir als Künstler und Mensch soweit sympathisieren, daß sie meine *Absichten* zu verstehen vermögen, welche ich ihnen eben nicht in vollkommen entsprechender Verwirklichung durch die sinnliche Erscheinung vorführen kann, weil die Bedingungen dafür im öffentlichen Kunstleben der Gegenwart fehlen, und über welche ich mich daher nur denjenigen verständlichen kann, die mit mir gleich fühlen und empfinden, — kurz: *an meine Freunde, die mich lieben.*

Nur diese Freunde aber, die vor allem für den Künstler auch als Menschen Teilnahme empfinden, sind fähig, ihn zu verstehen, und zwar nicht nur in der Gegenwart, welche die Verwirklichung der edelsten dichterischen Absichten verwehrt, sondern überhaupt und in allen Fällen. — *Das absolute Kunstwerk*, das ist: das Kunstwerk, das weder an Ort und Zeit gebunden, noch von bestimmten Menschen unter bestimmten Umständen an wiederum bestimmte Menschen dargestellt und von diesen verstanden werden soll, — ist ein vollständiges Unding, ein Schattenbild ästhetischer Gedankenphantasie. Von der Wirklichkeit der Kunstwerke verschiedener Zeiten hat man den Begriff

der Kunst abgezogen: um diesem Begriffe eine wieder gedachte Realität zu geben, da man ohnedem ihn sich selbst in Gedanken nicht faßlich vorstellen konnte, hat man ihn mit einem eingebildeten Körper bekleidet, der als absolutes Kunstwerk, eingestandener- oder nicht eingestandenermaßen, das Spukgebild im Hirne unsrer ästhetischen Kritiker ausmacht. Wie dieser eingebildete Körper alle Merkmale seiner gedachten sinnlichen Erscheinung nur den wirklichen Eigenschaften der Kunstwerke der Vergangenheit entnimmt, so ist der ästhetische Glaube an ihn auch ein wesentlich konservativer, und die Betätigung dieses Glaubens daher an sich die vollständigste künstlerische Unfruchtbarkeit. Nur in einer wahrhaft unkünstlerischen Zeit konnte der Glaube an jenes Kunstwerk in den Köpfen — natürlich nicht in den Herzen — der Menschen entstehen. Die Vorstellung von ihm gewahren wir in der Geschichte zuerst zur Zeit der Alexandriner, nach dem Ersterben der griechischen Kunst; zu dem dogmatischen Charakter, den diese Vorstellung aber in unsrer Zeit angenommen hat, — zu der Strenge, Hartnäckigkeit und verfolgungssüchtigen Grausamkeit, mit der sie in unsrer öffentlichen Kunstkritik auftritt, konnte sie jedoch nur erwachsen, als ihr gegenüber aus dem Leben selbst wieder neue Keime des wirklichen Kunstwerkes entsproßten, deren Eigenschaft jeder gesund fühlende Mensch, ganz erklärlich nur nicht gerade unsre, einzige vom Alten, Ausgelebten lebende Kunstkritik erkennen konnte. Daß die neuen Keime, namentlich auch der Kritik gegenüber, noch nicht zur vollständigen Entfaltung als Blüte gelangen können, ist es, was ihrer spekulativen Tätigkeit immer neue scheinbare Berechtigung zuführt; denn unter andren Abstraktionen von den Kunstwerken der Vergangenheiten, hat sie sich auch den Begriff von der, dem Kunstwerke nötigen, Wirklichkeit seiner sinnlichen Erscheinung abgezogen: sie gewahrt nun diese Bedingung, mit deren Erfüllung sie allerdings vollständig aufhören müßte zu existieren, an den Keimen einer neuen lebenvollen Kunst noch nicht erfüllt, und spricht ihnen eben deswegen wiederum die Berechtigung zum Leben, genau genommen also die Berechtigung des Triebes, zur Blüte der sinnlichen Erscheinungen zu gelangen, ab. Hierdurch gerät die ästhetische Wissenschaft in eine wahrhaft kunstmörderische, bis zur dogmatischen Grausamkeit fanatisierte Tätigkeit, indem sie dem konservativen Wahngebilde eines absoluten Kunstwerkes,

das sie aus dem einfachen Grunde nie verwirklicht sehen kann, weil seine Verwirklichung bereits in der Geschichte längst hinter uns liegt, die Wirklichkeit der natürlichen Anlagen zu neuen Kunstwerken mit reaktionärem Eifer aufgeopfert wissen will. Das, was jene Anlagen einzig zur Erfüllung, jene Keime einzig zur Blüte bringen kann, — das also, was das ästhetische Wahngebilde des absoluten Kunstwerkes ein- für allemal über den Haufen werfen muß, ist der Gewinn der B e d i n g u n g e n für die vollkommen entsprechende sinnliche Erscheinung des Kunstwerkes aus und vor dem wirklichen Leben. Das absolute, d. i. unbedingte Kunstwerk, ist, als ein nur gedachtes, natürlich weder an Zeit und Ort, noch an bestimmte Umstände gebunden: es kann z. B. vor zweitausend Jahren für die atheniche Demokratie gedichtet worden sein, und heute vor dem preußischen Hofe in Potsdam aufgeführt werden; in der Vorstellung unsrer Ästhetiker muß es ganz denselben Wert, ganz dieselben wesenhaften Eigenschaften haben, gleichviel ob hier oder dort, heute oder damals: im Gegenteile bildet man sich wohl gar noch ein, daß es, wie gewisse Weinsorten, durch Ablagerung gewinne, und erst heute und hier so recht und ganz verstanden werden könne, weil man ja auch z. B. selbst das demokratische Publikum Athens sich mit hinzudenken, und an der Kritik dieses gedachten Publikums, sowie des bei ihm vorauszusetzenden Eindruckes vom Kunstwerke, einen unendlich vermehrten Quell der Erkenntnis gewinnen könne.* So erhebend nun dies alles für den modernen Menschengeist sein mag, so schlimm steht es dabei nur um die Eigenschaft dieses Kunstgenusses, der natürlich gar nicht vorhanden sein kann, weil ein solcher Genuß nur durch das Gefühl, nicht aber durch den Ungegenwärtiges kombinierenden Verstand

---

* So wissen auch jetzt unsre literarischen Müssiggänger sich und ihrem ästhetisch-politisch faullenzenden Lesepublikum keine erquicklichere Unterhaltung zu verschaffen, als nochmals und immer wieder an S h a k e s p e a r e herumzuschreiben. Sie begreifen allerdings nicht, daß der Shakespeare, den sie mit ihren schwammig-kritischen Saugorganen auszullen, keinen Pfifferling wert ist, und höchstens als das Papier zur Ausstellung ihres Armutszeugnisses taugt, das sie mit so überfließender Wonne sich selbst geben. Der Shakespeare, der uns einzig etwas wert sein kann, ist der immer neu schaffende Dichter, der zu jeder Zeit das ist, was Shakespeare zu seiner Zeit war.

zu gewinnen ist. Soll daher, diesem unerquicklichen kritischen Kunstgedankengenusse gegenüber es zu einem wirklichen Genusse kommen, und ist dieser, der Natur der Kunst gemäß, nur durch das Gefühl zu ermöglichen, so bleibt wohl nichts übrig, als sich an das Kunstwerk zu wenden, welches seiner Eigenschaft nach dem von uns dedachten, monumentalen Kunstwerke gerade so entgegensteht, wie der lebendige Mensch der marmornen Statue. Diese Eigenschaft des Kunstwerkes besteht aber darin, daß es nach Ort, Zeit und Umständen auf das Schärfste bestimmt sich kundgibt; daß es daher in seiner lebendigsten Wirkungsfähigkeit gar nicht zur Erscheinung kommen kann, wenn es nicht an einem bestimmten Orte, zu einer bestimmten Zeit und unter bestimmten Umständen zur Erscheinung kommt; daß es demnach jede Spur des Monumentalen von sich abstreift.

Die Erkenntnis der Notwendigkeit dieser Eigenschaft wird uns getrübt, und die auf diese Erkenntnis begründete Forderung für das wirkliche Kunstwerk bleibt somit von uns ungestellt, wenn wir nicht vor allem zum richtigen Verständnisse dessen gelangen, was wir unter dem Universal-Menschlichen zu fassen haben. So lange wir nicht dazu kommen, zu erkennen und nach jeder Seite hin sinnfällig zu betätigen, daß das Wesen der menschlichen Gattung eben in der menschlichen Individualität besteht, und dagegen, wie es bisher in Religion und Staat der Fall war, das Wesen der Individualität in die Gattung setzen, folgerichtig es dieser aufopfern, — so lange werden wir auch nicht begreifen, daß das stets voll und ganz Gegenwärtige ein-für allemal das ganz oder teilweise Ungegenwärtige, das Monumentale, zu verdrängen habe. In Wahrheit haften wir jetzt mit allen unsren Kunstbegriffen noch so ganz und gar in der Vorstellung des Monumentalen, daß wir Kunstwerken nur in dem Grade Geltung zusprechen zu können glauben, als wir ihnen den monumentalen Charakter beilegen dürfen. Hat diese Ansicht allerdings Berechtigung dem Erzeugnisse der frivolen, nirgends ein wahres menschliches Bedürfnis befriedigenden, Mode gegenüber, so müssen wir doch einsehen, daß sie im Grunde nur eben eine Reaktion des edleren menschlichen Naturschamgefühls gegen die verzerrten Äußerungen der Mode ist, mit dem Aufhören der Wirksamkeit der Mode selbst aber ohne alle weitere Berechtigung, nämlich ohne allen ferneren Grund dastehen müßte.

Ein absoluter Respekt vor dem Monumentalen ist gar nicht denkbar: er kann sich in Wahrheit nur auf eine ästhetische Abneigung gegen eine widerliche und unbefriedigende Gegenwart stützen. Gerade dieser Gegenwart siegreich beizukommen hat aber diese Abneigung, sobald sie sich nur als Eifer für das Monumentale kundgibt, nicht die nötige Kraft: die höchste Betätigung dieses Eifers kann am Ende nur darin bestehen, daß das Monumentale selbst zur Mode gemacht wird, wie dies in Wahrheit heut zu Tage der Fall ist. Somit kommen wir aber nie aus dem Lebenskreise heraus, dem der edelste Trieb des monumentalen Eifers sich eben zu entziehen strebt, und kein vernünftiger Ausweg ist aus diesem Widerspruche denkbar, als die gewaltsame Entziehung der Lebensbedingungen sowohl der Mode als des Monumentalen, weil auch die Mode dem Monumentalen gegenüber ihre volle Berechtigung hat, nämlich als Reaktion des unmittelbaren Lebenstriebes der Gegenwart gegen die Kälte eines unempfindenden Schönheitssinnes, wie er sich in der gewaltsamen Neigung für das Monumentale kundgibt. Die Vernichtung des Monumentalen mit der Mode zugleich heißt aber: der Eintritt des immer gegenwärtigen, stets neu beziehungsvollen und warm zu empfindenden Kunstwerkes in das Leben, was wiederum so viel heißt, als der Gewinn der Bedingungen für dieses Kunstwerk *aus dem Leben*. Den Charakter dieses Kunstwerkes dahin festzustellen, daß es nicht das Werk unserer heutigen bildenden Kunst — insofern diese notgedrungen sich nur als monumentale kundgibt, und sich selbst nur unsrem monuentalen Eifer verdankt —, sondern einzig das *Drama* sein könne; daß ferner dieses Drama nur dann dem Leben gegenüber seine richtige Stellung finden dürfte, wenn es in jedem seiner Momente diesem Leben vollständig gegenwärtig, in seinen besondersten Beziehungen ihm so angehörig, wie aus ihm hervorgegangen, nach der Individualität des Ortes, der Zeit und der Umstände so eigentümlich erscheint, daß es zu seinem Verständnisse, d. h. zu seinem Genusse, nicht des reflektierenden Verstandes, sondern des unmittelbar erfassenden Gefühles bedürfe; daß endlich dieses Verständnis nur dann ermöglicht werden könne, wenn der an und für sich gefühlsverständliche Inhalt in der entsprechenden Erscheinung an die Sinne, somit durch das universell-künstlerische Ausdrucksvermögen des Menschen wiederum

an das universell-künstlerische Empfängnisvermögen des Menschen sich kundgäbe, nicht durch eine getrennte Eigenschaft jenes einen Vermögens an eine wiederum gesonderte dieses andren: — dies im allgemeinen darzustellen, war der Zweck meiner Schrift „das Kunstwerk der Zukunft". Worin der Unterschied zwischen diesem Kunstwerke, und jenem, unsren kritischen Ästhetikern einzig vorschwebenden, monumentalen Kunstwerke, bestehe, liegt jedem, der mich verstehen wollte, offen da; und zu behaupten, daß das, was ich wollte, bereits vorhanden sie, konnte nur denen beikommen, für die die Kunst in Wahrheit gar nicht vorhanden ist.

Nur eine Stellung, in der ich mich notwendig hierbei befand, konnte auch Vorurteilsloseren Grund zum Auffinden von Widerspruch geben. Ich setze nämlich als die Bedingung für das Erscheinen des Kunstwerkes in allererster Stelle das Leben, und zwar nicht das im Denken willkürlich wiedergespiegelte des Philosophen und Historikers, sondern das allerrealste, sinnlichste Leben, den freiesten Quell der Unwillkürlichkeit. Von meinem Standpunkte als Künstler der Gegenwart aus entwerfe ich aber Grundzüge „des Kunstwerkes der Zukunft", und zwar in Beziehungen auf eine Form, die nur der künstlerische Trieb eben jenes Leben der Zukunft sich selbst bilden dürfte. Ich will mich hiergegen nicht bloß dadurch rechtfertigen, daß ich nur auf die allgemeinsten Züge des Kunstwerkes hindeutete, sondern ich weise — nicht nur zu meiner Rechtfertigung, sondern überhaupt zum Verständnisse meiner Absicht — darauf hin, daß allerdings der Künstler der Gegenwart einen in jeder Hinsicht entscheidenden Einfluß auf das Kunstwerk der Zukunft haben muß, und daß er diesen Einfluß sehr wohl im voraus berechnen könne, eben weil er schon jetzt dieses Einflusses sich bewußt werden muß. Dieses Bewußtsein erwächst ihm, bei seinem edelsten Drange, aus dem Innewerden seiner tiefsten Unbefriedigung dem Leben der Gegenwart gegenüber: er sieht sich für die Verwirklichung von Möglichkeiten, deren Vorhandensein ihm aus seinem eigenen künstlerischen Vermögen zum Bewußtsein gekommen ist, auf das Leben der Zukunft einzig angewiesen. Wer nun von diesem Leben der Zukunft die fatalistische Ansicht hegt, daß wir rein gar nichts von ihm uns vorstellen könnten, der bekennt, daß er in seiner menschlichen Bildung nicht so weit gelangt ist, einen ver-

nünftigen Willen zu haben: der vernüftige Wille ist aber das Wollen des erkannten Unwillkürlichen, Natürlichen, und diesen Willen kann allerdings nur der als für das Leben der Zukunft gestaltend voraussetzen, der dazu gelangt ist, ihn selbst auch für sich zu fassen. Wer von der Gestaltung der Zukunft nicht den Begriff hat, daß sie eine notwendige Konsequenz des vernünftigen Willens der Gegenwart sein müsse, der hat überhaupt auch keinen vernünftigen Begriff von der Gegenwart und von der Vergangenheit: wer nicht in sich selbst Initiative des Charakters besitzt, der vermag auch in der Gegenwart keine Initiative für die Zukunft zu ersehen. Die Initiative für das Kunstwerk der Zukunft geht aber von dem Künstler der Gegenwart aus, der diese Gegenwart zu begreifen imstande ist, ihr Vermögen und ihren notwendigen Willen in sich aufnimmt, und mit diesen eben kein Sklave der Gegenwart mehr bleibt, sondern sich als ihr bewegendes, wollendes und gestaltendes Organ, als den bewußt wirkenden Trieb ihres aus sich heraus strebenden Lebensdranges kundgibt.

Den Lebenstreib der Gegenwart erkennen, heißt: ihn betätigen müssen. Gerade die Betätigung des Lebenstriebes unsrer Gegenwart äußert sich aber nicht anders, als in einer Vorausbestimmung der Zukunft, und zwar eben nicht als einer vom Mechanismus der Vergangenheit abhängigen, sondern als einer frei und selbständig in all ihren Momenten aus sich, d. h. dem Leben heraus gestaltenden. Diese Betätigung ist die Vernichtung des Monumentalen, und für die Kunst äußert sie sich in der Richtung, die sich in die unmittelbarste Berührung mit dem stets gegenwärtigen Leben setzt, und dies ist die dramatische Richtung. Die Erkenntnis der Notwendigkeit dieser Richtung für die Kunst, um sie mit dem Leben in eine immer neu fördernde, alles Monumentale überwindende, Wechselwirkung zu setzen, führt den Künstler natürlich auch zur Erkenntnis der Unfähigkeit des öffentlichen Lebens der Gegenwart, jene Richtung der Kunst aus sich zu rechtfertigen, mit ihr sich zu verschmelzen; denn unser öffentliches Leben, so weit es mit den Erscheinungen der Kunst in Berührung tritt, hat sich unter der ausschließlichen Herrschaft des Monumentalen und der, gegen das Monumentale reagierenden Mode gestaltet. In Übereinstimmung mit dem öffentlichen Leben der Gegenwart konnte daher nur derjenige Künstler schaffen,

der entweder die Monumente der Vergangenheit nachahmte, oder sich zum Diener der Mode herab; beide sind aber in Wahrheit keine Künstler. Der wahre Künstler, der in der bezeichneten wirklich dramatischen Richtung sich bewegte, konnte dagegen nur in Unübereinstimmung mit dem Geiste des öffentlichen Lebens der Gegenwart sich kundgeben: wie aber gerade von ihm erst das Kunstwerk als das wahre Kunstwerk erkannt wird, welches in seiner sinnlichsten Erscheinung dem Leben verständnisvoll sich erschließen kann, so mußte er notwendig die Verwirklichung seines höchsten künstlerischen Wollens in das Leben der Zukunft, als ein von der Herrschaft des Monumentalen wie der Mode befreiten, setzen; er mußte seinen künstlerischen Willen somit geradeswegs auf das Kunstwerk der Zukunft richten, gleichviel ob es ihm oder andren erst vergönnt sein werde, den Boden dieses ermöglichenden und verwirklichenden Lebens der Zukunft zu betreten.

Zu diesem Willen konnte allerdings nicht der absolute Denker oder Kritiker gelangen, sondern nur der wirkliche Künstler, dem auf seinem künstlerischen Standpunkte im Leben der Gegenwart Denken und Kritik selbst zu einer nothwendigen wohlbedingten Eigenschaft seiner allgemein künstlerischen Tätigkeit werden mußte. Sie entwickelt sich bei ihm notwendig durch die Betrachtung seiner Stellung zum öffentlichen Leben, das er nicht mit der kalten Gleichgültigkeit eines absolut kritischen Experimentalisten, sondern mit dem warmen Verlangen, sich ihm verständnisvoll mitzuteilen, anschaut. Was dieser Künstler im Anschauen des öffentlichen Lebens der Gegenwart gewahrt, ist zunächst die volle Unfähigkeit, durch die mechanischen Werkzeuge der einzig herrschenden monumentalen oder modischen Kunst sich eben verständnisvoll mitteilen zu können. Habe ich hier einzig den wirklichen dramatischen Dichter im Auge, so meine ich das Unvorhandensein der theatralischen Kunst und der dramatischen Szene, die seine Absicht zu verwirklichen imstande wären. Die modernen Theater sind entweder die Werkzeuge der monumentalen Kritik — man denke an den Berliner Sophokles, Shakespeare usw. — oder der absoluten Mode. Die Möglichkeit, diese Theater gänzlich zu umgehen, kann ihm nur mit Verzichtleistung auf jede, auch nur annähernde Verwirklichung seiner eigentlichen Absicht erwachsen: er muß Dramen für die

Lektüre schreiben. Da aber gerade das Drama nur in seiner vollsten sinnlichen Erscheinung erst zum Kunstwerke wird, so muß er endlich, um seiner Hauptrichtung nicht gänzlich zu entsagen, mit einer unvollkommenen Verwirklichung seiner Absicht sich begnügen.

Seine Absicht wäre aber auch dann erst vollkommen verwirklicht, wenn er sie nicht nur von der Szene herab ganz entsprechend ausgedrückt sähe, sondern wenn dies zugleich zu einer bestimmten Zeit, unter bestimmten Umständen, und an eine stimmte, dem Dichter in irgend welcher Beziehung verwandte, Zuschauerversammlung geschähe. Eine dichterische Absicht, die ich unter bestimmten Verhältnissen und Umgebungen faßte, hat ihre ganz entsprechende Wirkung nur, wenn ich sie unter denselben Verhältnissen und an dieselbe Umgebung mitteile: nur dann kann diese Absicht ohne Kritik verstanden, ihr rein menschlicher Inhalt empfunden werden, nicht aber, wenn alle diese lebengebenden Bedingungen geschwunden sind, und die Verhältnisse sich geändert haben. Wenn z. B. vor der ersten französischen Revolution unter einer ganzen Gattung frivolgenußsüchtiger Menschen die Stimmung vorhanden war, in der ein Don Juan die allerbegreiflichste Erscheinung, den wahren Ausdruck dieser Stimmung ausmacht; wenn dieser Typus von Künstlern erfaßt, und in letzter Verwirklichung durch einen Darsteller uns vorgeführt wurde, der in seinem ganzen Naturell so für die Persönlichkeit eines Don Juan sich eignete, wie z. B. auch die italienische Sprache sich eignet, dieser Persönlichkeit einen entsprechenden Ausdruck zu geben, — so war die Wirkung einer solchen Darstellung zu jener Zeit gewiß eine ganz bestimmte und unzweifelhafte auf das Gefühl. Wie steht es nun aber, wenn heute, vor dem gänzlich veränderten, börsengeschäftlichen oder geheimregierungsrätlichen Publikum der Gegenwart, und von einem Darsteller, der gern Kegel schiebt und Bier trinkt, und dadurch aller Verführung entgeht, seiner Frau untreu zu werden, derselbe Don Juan gespielt, und noch dazu in deutscher Sprache und in seiner Übersetzung vorgeführt wird, in der jede Spur des italienischen Sprachcharakters verwischt werden mußte? Wird dieser Don Juan nicht mindestens ganz anders verstanden, als es die Absicht des Dichters war, und ist dieses ganz andre im besten Falle nur durch die Kritik vermittelte Verständnis,

nicht in Wahrheit gar kein Verständnis des Don Juan mehr? Oder vermögt ihr eine schöne Gegend zu genießen, wenn ihr sie bei finsterer Nacht seht? —

Bei der zufälligen und zersplitterten Weise, wie der Künstler jetzt vor das Publikum gelangt, muß er gerade um so unverständlicher werden, je mehr die künstlerische Absicht, der sein Werk entsprang, einen wirklichen Zusammenhang mit dem Leben hat; denn eine solche Absicht kann nicht eine zufällige, aus ästhetischer Willkür allgemeinhin gefaßte, abstrakte sein, sondern zu künstlerischer Erscheinungskraft reift sie nur dann, wenn sie durch Zeit und Umstände zu besonderer charakteristischer Individualität sich gestaltet. Kann die Verwirklichung einer solchen Absicht nur dann einen entsprechenden Erfolg haben, wenn sie noch bei voller Wärme der Verhältnisse, die sie im Dichter geboren, und vor denen, die bewußt oder unbewußt in diesen Verhältnissen mitbeteiligt waren, zur Erscheinung kommt, so muß nun der Künstler, der sein Werk als monumentales behandelt sieht, das gleichgültig zu jeder beliebigen Zeit oder vor jeder beliebigen Öffentlichkeit vorgeführt wird, jeder denkbaren Gefahr des Mißverständnisses ausgesetzt sein; und einzig an diejenigen kann er sich dann halten, die in ihrer Sympathie für ihn überhaupt, auch *diese seine Stellung begreifen*, und durch ihren *Anteil an seinem Streben*, das sie namentlich auch in eben dieser seiner Stellung unendlich erschwert finden, in selbstschöpferischer Freiwilligkeit *die Fülle von ermöglichenden Bedingungen ihm ersetzen*, die seinem Kunstwerke von der Wirklichkeit versagt sind. — Diese mitfühlenden und mitschöpferischen Freunde sind es also einzig, denen es mich hier mitzuteilen mich drängt.

Ihnen, denen ich mich nie so mitteilen konnte, wie es mein einziger Wunsch wäre, mich ihnen mitteilen zu können, habe ich nun, um mich ihnen vollkommen verständlich zu machen, die Widersprüche zu erklären, in denen meine bis jetzt dem Publikum vorgeführten Operndichtungen zu meinen neuerdings ausgesprochenen Ansichten über das Operngenre überhaupt stehen. Ich spreche zunächst von den *Dichtungen*, weil in ihnen nicht nur das Band meiner Kunst mit meinem Leben am offensten vorliegt, sondern auch weil ich an ihnen deutlich zu machen habe, daß meine musikalische Ausführung, meine Opern-

kompositionsweise, eben aus dem Wesen dieser Dichtungen sich bedang.

Die Widersprüche, deren ich hier gedenke, sind allerdings für denjenigen gar nicht vorhanden, der sich gewöhnt hat, eine Erscheinung nicht andres, als auch nach ihrer Entwicklung in der Zeit zu beobachten. Wer bei der Beurteilung einer Erscheinung auch diese Entwicklung in Betracht zieht, dem können Widersprüche nur dann aufstoßen, wenn sie eine von Raum und Zeit losgelöste, unnatürliche, unvernünftige ist: das Moment der Entwicklung aber ganz außer Acht lassen, die in der Zeit getrennten und wohl unterschiedenen Phasen derselben in eine unterschiedslose Masse zusammenfassen, heißt jedoch selbst eine unnatürliche, unvernünftige Anschauungsweise, und sie kann nur unsrer monumental-historischen Kritik zu eigen sein, nicht der gesunden Kritik des teilnehmenden, empfindenden Herzens. An diesem kritiklosen Gebaren unsrer heutigen Kritik ist unter anderen eben der Standpunkt schuld, von dem aus sie alles nach dem monumentalen Maßstabe beurteilt: für sie stehen die Künstler und die Werke aller Zeiten und Völker neben und unter einander da, und die Unterschiede zwischen ihnen gelten ihr nur als kunsthistorische, nach der abstrakten Jahreszahl zu berichtende und zu berichtigende, nicht als lebendig und warm zu empfindende; denn bei wirklicher Empfindung muß uns die gleichzeitige Wahrnehmung derselben eine geradeswegs unerträgliche sein, ungefähr so peinlich unangenehm, wie wenn wir in einer Musikaufführung S. Bach neben Beethoven hören. Auch in bezug auf mich haben Kritiker, die sich den Anschein gaben, mein Kunstwirken im Zusammenhange zu beurteilen, mit dieser unkritischen Unachtsamkeit und Gefühllosigkeit verfahren: Ansichten, die ich über das Wesen der Kunst von einem Standpunkte aus kundgebe, den ich durch allmähliche, stufenweise Entwicklung mir erst gewonnen, beziehen sie, als für ihre Beurteilung maßgebend, rückwärts auf das Wesen der künstlerischen Arbeiten, in welchem ich eben den natürlichen Entwicklungsgang nahm, der mich zu jenem Standpunkte führte. Wenn ich z. B. — eben nicht vom Standpunkte der abstrakten Ästhetik, sondern von dem des erfahrenen Künstlers aus — das christliche Prinzip als kunstfeindlich oder kunstunfähig bezeichne, so zeigen jene Kritiker mir den Widerspruch, in dem ich mich mit meinen früheren

dramatischen Arbeiten befände, die allerdings von einer gewissen, der modernen Entwicklung unausweichlich eigentümlichen Wesenheit des christlichen Prinzipes erfüllt sind: keineswegs fällt ihnen aber ein, daß, wenn sie den neugewonnenen Standpunkt mit dem verlassenen älteren vergleichen, dies eben zwei wesentlich verschiedene, jedoch folgerichtig auseinander entwickelte seien, und daß viel eher der neue Standpunkt aus dem älteren zu erklären, als dieser verlassene von dem betretenen aus zu beurteilen gewesen wäre. Im Gegenteile: da sie von dem neuen Standpunkte aus in meinen älteren Arbeiten, die sie als von diesem Standpunkte aus entworfen und ausgeführt anzusehen für gut finden, eine Inkonsequenz, einen Widerspruch gegen jene Ansichten, erblicken müssen, treffen sie gerade auch hierin den besten Beweis für die Irrigkeit dieser Ansichten, denen ich selbst in der künstlerischen Praxis ja widerspräche; und somit schlagen sie auf die müheloseste Weise von der Welt zwei Fliegen mit einem Schlage, indem sie meine künstlerische wie theoretische Tätigkeit als den Akt eines unkritisch gebildeten, konfusen und extravaganten Kopfes bezeichnen. Das, was sie selbst so zu Werke bringen, nennen sie aber in Wahrheit „Kritik", und noch dazu aus der „historischen" Schule! —

Ich habe hier einen wesentlichen Punkt der oben gemeinten Widersprüche berührt: ich hätte ihn, da ich mich jetzt nur meinen Freunden mitteilen will, vielleicht gänzlich unbeachtet lassen können, weil in Wahrheit jemand mein Freund nur dann sein kann, wenn er jenen Widerspruch als einen scheinbaren sich selbst zu erklären vermag. Diese Selbsterklärung ist jedoch unendlich erschwert durch die lückenhafte und unvollständige Weise, in der gerade ich auch meinen Freunden selbst mich mitteilen kann. Der eine hat diese, der andere jene meiner dramatischen Arbeiten sich vorführen gesehen, wie es eben der Zufall fügte; seine Neigung für mich entstand gerade aus dem Bekanntwerden mit diesem einen Werke; auch dieses kam ihm wohl nur unvollkommen zur Erscheinung; aus seinem eigenen Wesen und Streben hatte er viel zu ergänzen, und einen vollen Genuß konnte er am Ende nur dadurch gewinnen, daß er zu einem vielleicht oft überwiegend großen Teile sich selbst, sein eigenes Dichten und Trachten, in den genußspendenden Gegenstand mit hineinlegte. Hier kommt aber der Punkt, wo wir vollkommen uns klar

werden müssen: meine Freunde müssen mich ganz sehen, um sich zu erklären, ob sie mir ganz Freunde sein können. Ich kann nichts halb abgemacht lassen wollen; ich kann nicht zugeben, daß, was Notwendigkeiten in meiner Entwicklung waren, Gutmütigen als Zulässigkeiten erscheinen dürfen, die sie, je nach dem Grade ihrer Neigung, sich zu meinen Gunsten deuten könnten. Gerade also auch an meine Freunde wende ich mich, um ihnen volle Aufklärung über meinen Entwicklungsgang zu geben, wobei auch jene scheinbaren Widersprüche vollständig gelöst werden müssen.

Hierzu will ich aber nicht auf dem Wege eines abstrakt kritischen Verfahrens zu gelangen suchen, sondern meinen Entwicklungsgang mit der Treue, wie ich ihn jetzt zu überblicken vermag, an meinen Arbeiten und an den Lebensstimmungen, die sie hervorriefen, fortschreitend — nicht in abstrakter Allgemeinheit alles auf einen Haufen werfend — nachweisen.

Von meinen frühesten künstlerischen Arbeiten werde ich kurz zu berichten haben: sie waren die gewöhnlichen Versuche einer noch unentwickelten Individualität, sich gegen das Generelle der Kunsteindrücke, die uns von Jugend auf bestimmen, im allmählichen Wachstume zu behaupten. Der erste künstlerische Wille ist nichts andres, als die Befriedigung des unwillkürlichen Triebes der Nachahmung dessen, was am einnehmendsten auf uns wirkt. —

Wenn ich mir das künstlerische Vermögen am besten zu erklären suche, so kann ich dies nicht anders, als wenn ich es zunächst in die Kraft des Empfängnisvermögens setze. Den unkünstlerischen, politischen Charakter mag es auszeichnen, daß er von Jugend auf den äußeren Eindrücken einen Rückhalt entgegensetzt, der sich im Laufe der Entwicklung bis zur Berechnung des persönlichen Vorteiles, den ihm sein Widerstand gegen die Außenwelt bringt, bis zur Fähigkeit, diese Außenwelt rein nur auf sich, sich selbst aber nie auf sie zu beziehen, steigert. Den künstlerischen, unpolitischen Charakter bestimmt jedenfalls das eine, daß er sich rückhaltslos den Eindrücken hingibt, die sein

Empfindungswesen sympathetisch berühren. Gerade aber die Macht dieser Eindrücke mißt sich wieder nach der Kraft des Empfängnisvermögens, das nur dann die Kraft des Mitteilungsdranges gewinnt, wenn es bis zu einem entzückenden Übermaße von den Eindrücken erfüllt ist. In der Fülle dieses Übermaßes liegt die künstlerische Kraft bedingt, denn sie ist nichts andres als das Bedürfnis, das überwuchernde Empfängnis in der Mitteilung wieder von sich zu geben. Nach zwei Richtungen hin äußert sich diese Kraft, je nachdem sie nur von künstlerischen Eindrücken, oder endlich auch von den Eindrücken des Lebens selbst angeregt war. Das, was den Künstler als solchen zuerst bestimmt, sind jedenfalls die rein künstlerischen Eindrücke; wird seine Empfängniskraft durch sie vollständig absorbiert, so daß die später zu empfindenden Lebenseindrücke sein Vermögen bereits erschöpft finden, so wird er sich als absoluter Künstler nach der Richtung hin entwickeln, die wir als die weibliche, d. h. das weibliche Element der Kunst allein in sich fassende, zu bezeichnen haben. In dieser treffen wir alle die Künstler an, deren Tätigkeit heutzutage eigentlich die Wirksamkeit der modernen Kunst ausmacht; sie ist die vom Leben schlechtweg abgesonderte Kunstwelt, in welcher die Kunst mit sich selbst spielt, vor jeder Berührung mit der Wirklichkeit — d. h. nicht eben nur der Wirklichkeit der modernen Gegenwart, sondern der Lebenswirklichkeit überhaupt — empfindlich sich zurückzieht, und diese als ihren absoluten Feind und Widersacher in der Meinung betrachtet, daß das Leben überall und zu jeder Zeit der Kunst widerstrebe, und daher auch jede Mühe, das Leben selbst zu gestalten, eine für den Künstler vergebliche und demgemäß unanständige sei: hier finden wir vor allen die Malerei, und namentlich die Musik. Anders verhält es sich da, wo die voraus entwickelte künstlerische Empfängniskraft das Vermögen der Empfängnis der Lebenseindrücke nur bestimmt und gestaltet, nicht geschwächt, sondern vielmehr im höchsten Sinne gestärkt hat. In der Richtung, in der sich diese Kraft entwickelt, wird das Leben selbst endlich nach künstlerischen Eindrücken aufgenommen, und die Kraft, die aus der Überfülle dieser Eindrücke zum Mitteilungsdrange erwächst, ist die eigentlich wahrhaft dichterische. Diese sondert sich nicht vom Leben ab, sondern vom künstlerischen Standpunkte aus strebt sie ihm selbst gestaltend beizukommen.

Bezeichnen wir diese als die männliche, zeugungsfähige Richtung in der Kunst. —

Wer etwa glauben wollte, ich hätte bei meiner gegenwärtigen Mitteilung im Sinne, mir die Glorie eines „Genies" zu vindizieren, dem widerspreche ich im voraus mit bestimmtester Absicht. Im Gegenteile fühle ich mich imstande nachzuweisen, daß es ungemein oberflächlich und nichtssagend geurteilt ist, wenn wir gewöhnlich die entscheidende Wirksamkeit einer besonderen künstlerischen Kraft aus einer Befähigung ableiten, die wir vollkommen ergründet zu haben glauben, indem wir sie kurzweg „Genie" nennen. Das Vorhandensein dieses Genies gilt uns nämlich an sich als ein reiner Zufall, den Gott oder die Natur nach Belieben da- oder dorthin wirft, ohne daß das mit ihm verliehene Geschenkt oft nur an den rechten Mann käme: denn wie oft hören wir, dieser oder jener wisse mit seinem Genie nicht was anfangen? Ich beziehe die Kraft, die wir gemeinhin Genie nennen, nur auf das Vermögen, das ich soeben näher bezeichnete; das, was auf diese Kraft so mächtig wirkt, daß sie endlich zur vollen Produktivität aus sich gelangen muß, haben wir in Wahrheit als den eigentlichen Gestalter und Bildner, als die einzig wiederum ermöglichende Bedingung der Wirksamkeit dieser Kraft anzusehen, und dies ist die außerhalb dieser einzelnen Kraft bereits entwickelte Kunst, wie sie aus den Kunstwerken der Vor- und Mitwelt zu einer allgemeinsamen Substanz sich gestaltet, und verbunden mit dem wirklichen Leben, auf das Individuum in der Eigenschaft derjenigen Kraft wirkt, die ich bereits anderswo die kommunistische genannt habe. Es bleibt unter diesem alles erfüllenden und gestaltenden Eindrucke der Kunst und des Lebens selbst dem Individuum zunächst also nur eines als sein eigen übrig, nämlich: Kraft, Lebenskraft, Kraft der Aneignung des Verwandten und Nötigen, und diese ist eben jene von mir bezeichnete Empfängniskraft, die — sobald sie rückhaltslos liebevoll gegen das zu Empfangende ist — in ihrer vollendetsten Stärke notwendig endlich zur produktiven Kraft werden muß. In Zeiten, wo diese Kraft, wie die Kraft des Individuums überhaupt, durch die staatliche Zucht oder die gänzliche Ausgelebtheit der anregenden äußeren Lebens- und Kunstform durchaus vernichtet worden ist, wie in China oder am Ende der römischen Weltherrschaft, sind auch die Erschei-

nungen, die wir Genies nennen, nie vorgekommen: ein deutlicher Beweis dafür, daß sie nicht durch die Willkür Gottes oder der Natur in das Leben geworfen werden. Dagegen kannte man diese Erscheinung ebensowenig in den Zeiten, wo jene beiden schaffenden Kräfte, die individualistische und die kommunistische, in fessselloser Natürlichkeit immer neu zeugend und gebärend sich gegenseitig durchdrangen: dies sind die sogenannten vorgeschichtlichen Zeiten, in denen Sprache, Mythos und Kunst in Wahrheit geboren wurden; damals kannte man das, was wir Genie nennen, ebenfalls nicht: Keiner war ein Genie, weil es alle waren. Nur in Zeiten, wie den unsrigen, kennt oder nennt man Genies, mit welchem Namen wir diejenige künstlerische Kraft bezeichnen zu müssen glauben, die der Zucht des Staates und des herrschenden Dogmas, sowie der trägen Mitwirkung an der Aufrechthaltung zerfallender künstlerischer Formen sich entziehen, um neue Richtungen einzuschlagen und mit dem Inhalte ihres Wesens zu beleben. Betrachten wir näher, so finden wir aber, daß diese neuen Richtungen durchaus keine willkürlichen und dem Einzelnen allein eigentümlichen, sondern nur Fortsetzungen einer längst bereits eingeschlagenen Hauptrichtung sind, in der sich vor und gleichzeitig neben dem Einzelnen eine gemeinsame, in unendlich mannigfache und vielfältige Individualitäten gegliederte Kraft ergoß, deren notwendiger, bewußter oder unbewußter Trieb eben die Vernichtung jener Formen durch Bildung neuer Lebens- und Kunstgestaltungen war. Gerade auch hier sehen wir daher eine gemeinsame Kraft, die in ihrer einzig ermöglichenden Wirksamkeit die individuelle Kraft, die wir blödsinnig bisher mit der Bezeichnung „Genie" ergründet zu haben glaubten, als solche in sich schließt und, nach den modernen Begriffen von ihr, geradeswegs aufhebt. Allerdings ist wiederum jene gemeinsame, kommunistische Kraft nur dadurch vorhanden, daß sie in der individuellen Kraft vorhanden ist; denn sie ist in Wahrheit nichts anderes, als die Kraft der rein menschlichen Individualität überhaupt: die endlich zur Erscheinung kommende Form ist aber keineswegs, wie wir es oberflächlich betrachten, das Werk der einzelnen Individualität, sondern diese nimmt an dem gemeinsamen Werke, nämlich der sinnlichsten Offenbarung einer vorhandenen Möglichkeit durch deren Verwirklichung, nur vermöge der einen Wesenheit ihrer Kraft Anteil, die ich oben

bereits bezeichnete, und die ich in ihrer triebtätigsten Eigenschaft jetzt noch genauer bestimmen will. Ein mythischer Zug, den ich — trotz der Vermahnungen der historisch-politischen Schule an mich — anführe, wird dies statt meiner Definition tun.

Das schöne Meerweib Wachhilde hatte dem König Wiking ein Söhnlein geboren: dem nahten die drei Nornen, um ihm Gaben zu verleihen. Die erste Norn verlieh ihm Leibesstärke, die zweite Weisheit, und der erfreute Vater führte die beiden dankend zum Hochsitze neben sich: die dritte aber verlieh dem Söhnlein „den nie zufried'nen Geist, der stets auf neues sinnt". Den Vater erschreckte diese Gabe, und er versagte der jüngsten Norn den Dank: entrüstet hierüber nahm diese, zur Strafe des väterlichen Undankes, ihre Gabe zurück. Nun erwuchs der Sohn zu großer Länge und Stärke, und was nur zu wissen war, das wußte er bald. Nie aber empfand er den Trieb zum Tun und Schaffen, er war mit jeder Lage seines Lebens zufrieden, und fand sich in alles. Nie liebte er, noch haßte er aber auch: weil er nun gerade ein Weib bekam, so zeugte er auch einen Sohn, und tat den zu kundigen Zwergen in die Lehre, damit er 'was Rechtes lerne, — und dieser Sohn war jener Wieland, den die Not einst lehren sollte, sich Flügel zu schmieden. Der Alte aber ward bald zum Spott der Leute und Kinder, weil jeder ihn necken durfte, ohne daß es ihn aufbrachte; denn er war ja so weise zu wissen, daß Leute und Kinder gern necken und spotten: nur wenn man ihm gegen seine Mutter etwas vorbrachte, ward er empfindlich; auf sie wollte er nichts kommen lassen. Kam er an den Meeressund, so fiel es ihm nicht ein, ein Schiff zu bauen, um darüber zu setzen, sondern so lang er nun eben war, watete er hinein: daher nannte ihn auch das Volk „Wate". Einst wollte er sich nach seinem Söhnlein erkundigen, ob das in der Lehre gut täte und ordentlich lernte: er fand das Felsentor zur Höhle der Zwerge verschlossen, denn diese hatten Übles mit dem Kinde im Sinne, und wollten der Ankunft des Alten wehren; keine Sorge kam ihm aber an, denn er war immer zufrieden; er setzte sich am Eingange nieder und schlief ein. Von seinem starken Schnarchen erdröhnte ein Felsstück, das über seinem Haupte hing, so daß es auf ihn herabstürzte und ihn tötete. Das war das Leben des starken und weisen Riesen Wate: zu ihm hatte Wikings Vatersorge den Sohn des wonnigen Meerweibes

Wachhilde erzogen, und so wirst du bis auf den heutigen Tag erzogen, mein deutsches Volk!

Die eine verschmähte Gabe: „der nie zufried'ne Geist, der stets aufs neues sinnt", bietet uns allen bei unsrer Geburt die jugendliche Norn an, und durch sie allein könnten wir einst alle „Genies" werden *; jetzt, in unsrer erziehungssüchtigen Welt, führt nur noch der Zufall uns diese Gabe zu, — der Zufall, nicht erzogen zu werden. Vor der Abwehr eines Vaters, der an meiner Wiege starb, sicher, schlüpfte vielleicht die so oft verjagte Norn an meine Wiege und verlieh mir ihre Gabe, die mich Zuchtlosen nie verließ, und, in voller Anarchie, das Leben, die Kunst, und mich selbst zu meinem einzigen Erzieher machte. —

Ich übergehe die unendlich mannigfaltige Verschiedenheit der Eindrücke, die von Jugend auf mit großer Lebhaftigkeit auf mich wirkten: sie wechselten in ihrer Wirkung ganz in dem Grade, als sie sich mir darboten. Ob ich unter ihrem Einflusse jemand als „Wunderkind" erschienen bin, muß ich sehr bezweifeln: mechanische Kunstfertigkeiten wurden nie an mir ausgebildet, auch spürte ich nie den mindesten Trieb dazu. Neigung zum Komödiespielen empfand ich, und befriedigte sie auch bei mir auf der Stube; jedenfalls war dies durch die nähere Berührung meiner Familie mit dem Theater angeregt: auffallend war dabei nur mein Widerwille, selbst zum Theater zu gehen; kindische Eindrücke, die ich vom klassischen Altertume und dem Ernste der Antike, so weit sie auf dem Gymnasium mir bekannt wurden, empfing, mögen mir eine gewisse Verachtung, ja einen Abscheu vor dem geschminkten Komödiantenwesen beigebracht haben. Am bestimmtesten warf sich mein Nachahmungseifer auf das Dichten und Musikmachen, — vielleicht weil mein Stiefvater, Portraitmaler, zeitig starb, und so das Malerbeispiel aus meiner nächsten Nähe schwand; sonst hätte ich wahrscheinlich auch zu malen begonnen, wiewohl ich mich entsinnen muß, daß die Erlernung der Technik des Zeichnens mich sehr schnell anwiderte. Ich schrieb Schauspiele, und das Bekanntwerden mit Beethovens

* Über diese Behauptung ärgerte sich, seiner Zeit, der Kölnische Professor Bischoff; er hielt sie für eine ungebührliche Zumutung an sich und seine Freunde.

Symphonien, das bei mir erst im fünfzehnten Lebensjahre erfolgte, bestimmte mich endlich auch leidenschaftlich zur Musik, die allerdings von jeher schon mächtig auf mich gewirkt hatte, namentlich durch Webers „Freischützen“. Nie ließ mich bei meinem Studium der Musik der dichterische Nachahmungstrieb ganz los; er ordnete sich jedoch dem musikalischen unter, für dessen Befriedigung ich ihn nur herbeizog. So entsinne ich mich, angeregt durch die Pastoral-Symphonie, mich an ein Schäferspiel gemacht zu haben, das in seiner dramatischen Beziehung wieder durch Goethes „Laune des Verliebten“ angeregt war. Hier machte ich gar keinen dichterischen Entwurf, schrieb Musik und Verse zugleich, und ließ so die Situationen ganz aus dem Musik- und Versemachen entstehen.

Nach vielen Abschweifungen bald nach dieser, bald nach jener Seite hin, traf mich der Eindruck der Julirevolution im angetretenen achtzehnten Lebensjahre. Er war heftig und vielfach anregend; namentlich war, nach großer Begeisterung für das kämpfende, schließlich meine Trauer um das gefallene Polen sehr lebhaft. Noch aber waren diese Eindrücke auf meine künstlerische Entwicklung nicht von erkennbarer Gestaltungskraft; sie waren in bezug hierauf nur allgemeinhin anregend: so stark war mein Empfängnisvermögen noch von rein künstlerischen Eindrücken bestimmt und zum Nachahmungstriebe angeregt, daß ich gerade um diese Zeit mich am ausschließlichsten mit Musik beschäftigte, Sonaten, Ouvertüren und eine Symphonie schrieb und sogar einen mir angebotenen Text zu einer Oper „Kosziusko“ von mir wies. Dennoch richtete sich mein Reproduktionseifer auf das Drama, d. h. aber eben nur die Oper. Nach einem Gozzischen Märchen dichtete ich mir einen Operntext „die Feen“; die damals herrschende „romantische“ Oper Webers und auch des gerade an meinem Aufenthaltsorte, Leipzig, zu jener Zeit neu auftretenden Marschner, bestimmte mich zur Nachahmung. Was ich mir verfertigte, war durchaus nichts andres, als was ich eben wollte, ein Operntext: nach den Eindrücken Beethovens, Webers und Marschners auf mich setzte ich ihn in Musik. Dennoch reizte mich an dem Gozzischen Märchen nicht bloß die aufgefundene Fähigkeit zu einem Operntexte, sondern der Stoff selbst sprach mich lebhaft an. Eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterb-

lichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von Seiten ihres irdischen Geliebten sie mit dem härtesten Lose bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin bestand, daß er die Fee, möge sie sich ihm (in gezwungener Verstellung) auch noch so bös und grausam zeigen, nicht ungläubig verstieße. Im Gozzischen Märchen wird die Fee nun in eine Schlange verwandelt; der reuige Geliebte entzaubert sie dadurch, daß er die Schlange küßt; so gewinnt er sie zum Weibe. Ich änderte diesen Schluß dahin, daß die in einen Stein verwandelte Fee durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert, und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig — nicht mit der Gewonnenen in sein Land entlassen —, sondern mit ihr in die unsterbliche Wonne der Feenwelt selbst aufgenommen wird. — Dieser Zug dünkt mich jetzt nicht unwichtig: gab mir ihn damals auch nur die Musik und der gewohnte Opernanblick ein, so lag doch hier schon im Keime ein wichtiges Moment meiner ganzen Entwicklung kundgegeben. —

Ich war nun in dem Alter angelangt, wo der Sinn des Menschen, wenn je ihm dies möglich wird, sich unmittelbarer auf die nächste Lebensumgebung wirft. Die phantastische Liederlichkeit des deutschen Studentenlebens war mir, nach heftiger Ausschweifung, bald zuwider geworden: für mich hatte das Weib begonnen vorhanden zu sein. Die Sehnsucht, die sich nirgends im Leben stillen konnte, fand wieder eine ideale Nahrung durch die Lektüre von Heinses „Ardinghello“, sowie der Schriften Heines und andrer Glieder des damaligen „jungen“ Literaturdeutschlands. Die Wirkung der so empfangenen Eindrücke äußerte sich im wirklichen Leben bei mir so, wie sich unter dem Drucke unsrer sittlichbigotten Gesellschaft die Natur einzig äußern kann. Mein künstlerischer Mitteilungstrieb dagegen entledigte sich dieser Lebenseindrücke nach der Richtung der gleichzeitig empfangenen künstlerischen Eindrücke hin; unter diesen waren von besonderer Lebhaftigkeit die der neueren französischen und selbst der italienischen Oper gewesen. Wie dieses Genre in Wahrheit die deutschen Operntheater eroberte und fast einzig auf ihrem Repertoire sich behauptete, war sein Einfluß auf denjenigen ganz unabweisbar, der sich in einer Lebensstimmung, wie die angedeutete damals mir eigene, befand; in ihm sprach sich, wenigstens für mich, in der Richtung der Musik ganz das

aus, was ich empfand: freudige Lebenslust in der notgedrungenen Äußerung als Frivolität. — Aber eine persönliche Erscheinung war es, die diese Neigung in mir zu einem Enthusiasmus edlerer Bedeutung anfachte: dies war die Schröder-Devrient bei einem Gastspiel auf der Leipziger Bühne. Die entfernteste Berührung mit dieser außerordentlichen Frau traf mich elektrisch: noch lange Zeit, bis selbst auf den heutigen Tag, sah, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zu künstlerischen Gestalten belebte.

Die Frucht all' dieser Eindrücke und Stimmungen war eine Oper: „das Liebesverbot, oder die Novize von Palermo". Den Stoff zu ihr entnahm ich Shakespeares „Maß für Maß". Isabella war es, die mich begeisterte: sie, die als Novize aus dem Kloster schreitet, um von einem hartherzigen Statthalter Gnade für ihren Bruder zu erflehen, der wegen des Verbrechens eines verbotenen, und dennoch von der Natur gesegten Liebesbundes mit einem Mädchen, nach einem drakonischen Gesetze zum Tode verurteilt ist. Isabellas keusche Seele findet vor dem kalten Richter so triftige Gründe zur Entschuldigung des verhandelten Verbrechens, ihr gesteigertes Gefühl weiß diese Gründe mit so hinreißender Wärme vorzutragen, daß der strenge Sittenwahrer selbst von leidenschaftlicher Liebe zu dem herrlichen Weibe erfaßt wird. Diese plötzlich entflammte Leidenschaft äußert sich bei ihm dahin, daß er die Begnadigung des Bruders um den Preis der Liebesgewährung von Seiten der schönen Schwester verheißt. Empört durch diesen Antrag, greift Isabella zur List, um den Heuchler zu entlarven und den Bruder zu retten. Der Statthalter, dem sie mit Verstellung zu gewähren versprochen hat, findet dennoch für gut, seine Begnadigungsverheißung nicht zu halten, um vor einer unerlaubten Neigung sein strenges richterliches Gewissen nicht aufzuopfern. — Shakespeare schlichtet die entstandenen Konflikte durch die öffentliche Zurückkunft des bis dahin im Verborgenen beobachtenden Fürsten: seine Entscheidung ist eine ernste und begründet sich auf das „Maß für Maß" des Richters. Ich dagegen löste den Knoten ohne den Fürsten durch eine Revolution. Den Schauplatz hatte ich nach der Hauptstadt Siziliens verlegt, um die südliche Menschenhitze als helfendes Element verwenden zu können; vom Statthalter, einem puritanischen Deutschen, ließ

ich auch den bevorstehenden Karneval verbieten; ein verwegener junger Mann, der sich in Isabella verliebt, reizt das Volk auf, die Masken anzulegen und das Eisen bereit zu halten: „wer sich nicht freut bei unsrer Lust, dem stoßt das Messer in die Brust!“ Der Statthalter, von Isabella vermocht, selbst maskiert zum Stelldichein zu kommen, wird entdeckt, entlarvt und verhöhnt, — der Bruder, noch zur rechten Zeit vor der vorbereiteten Hinrichtung, gewaltsam befreit; Isabella entsagt dem Klosternoviziat und reicht jenem wilden Karnevalsfreunde die Hand: in voller Maskenprozession schreitet alles dem heimkehrenden Fürsten entgegen, von dem man voraussetzt, daß er nicht so verrückt wie sein Statthalter sei.

Vergleicht man dieses Süjet mit dem der „Feen“, so sieht man, daß die Möglichkeit, nach zwei grundverschiedenen Richtungen hin mich zu entwickeln, vorhanden war: dem heiligen Ernste meines ursprünglichen Empfindungswesens trat hier, durch die Lebenseindrücke genährt, eine kecke Neigung zu wildem sinnlichem Ungestüme, zu einer trotzigen Freudigkeit entgegen, die jenem auf das Lebhafteste zu widersprechen schien. Ganz ersichtlich wird mir dies, wenn ich namentlich die musikalische Ausführung beider Opern vergleiche. Die Musik übte auf mein Empfindungsvermögen immer einen entscheidenden Haupteinfluß aus; es konnte dies gar nicht anders sein in einer Periode meiner Entwicklung, wo die Lebenseindrücke noch nicht eine so nächste und scharf bestimmende Wirkung auf mich äußerten, daß sie mir die gebieterische Kraft der Individualität verliehen hätten, mit der ich jenes Empfindungsvermögen auch zu einer bestimmten Wirksamkeit nach Außen anhalten konnte. Die Wirkung der empfangenen Lebenseindrücke war nur noch genereller, nicht individueller Art, und so mußte die generelle Musik noch mein individuelles künstlerisches Gestaltungsvermögen, nicht aber dieses jene beherrschen. Die Musik auch zu dem „Liebesverbote“ hatte im voraus gestaltend auf Stoff und Anordnung gewirkt, und diese Musik war eben nur der Reflex der Einflüsse der modernen französischen und (für die Melodie) selbst italienischen Oper auf mein heftig sinnlich erregtes Empfindungsvermögen. Wer diese Komposition mit der der „Feen“ zusammenhalten würde, müßte kaum begreifen können, wie in so kurzer Zeit ein so auffallender Umschlag der Richtungen sich bewerkstelligen

konnte: die Ausgleichung beider sollte das Werk meines weiteren künstlerischen Entwicklungsganges sein. —

Mein Weg führte mich zunächst geradesweges zur Frivolität in meinen Kunstanschauungen; es fällt dies in die erste Zeit meines Betretens der praktischen Laufbahn als Musikdirektor beim Theater. Das Einstudieren und Dirigieren jener leichtgelenkigen französischen Modeopern, das Pfiffige und Protzige ihrer Orchestereffekte, machte mir oft kindische Freude, wenn ich vom Dirigierpult aus links und rechts das Zeug loslassen durfte. Im Leben, welches von nun an mit Bestimmtheit das bunte Theaterleben ausmachte, suchte ich durch Zerstreuung Befriedigung eines Triebes, der sich für das Nächste, Greifbare, als Genußsucht, für die Musik als flimmernde, prickelnde Unruhe kundgab. Meine Komposition der „Feen" wurde mir durchaus gleichgültig, bis ich ihre beabsichtigte Aufführung ganz aufgab. Eine, unter den ungünstigsten Umständen mit gewaltsamem Eigensinne durchgesetzte, gänzlich unverständliche Aufführung des „Liebesverbotes" ärgerte mich wohl; doch vermochte dieser Eindruck mich noch keineswegs von dem Leichtsinne zu heilen, mit dem ich alles anfaßte. — Die moderne Vergeltung des modernen Leichtsinns brach aber auch bald auf mich herein. Ich war verliebt, heiratete in heftigem Eigensinne, quälte mich und andre unter dem widerlichen Eindrucke einer besitzlosen Häuslichkeit, und geriet so in das Elend, dessen Natur es ist, Tausende und aber Tausende zugrunde zu richten.

Ein Drang entwickelte sich so in mir bis zur zehrenden Sehnsucht: aus der Kleinheit und Erbärmlichkeit der mich beherrschenden Verhältnisse herauszukommen. Dieser Drang bezog sich jedoch nur in zweiter Linie auf das wirkliche Leben selbst; in erstem Zuge ging er auf eine glänzende Laufbahn als Künstler hinaus. Dem kleinen deutschen Theatertreiben mich zu entziehen, und geradeswegs in Paris mein Glück zu versuchen, das war es endlich, worauf ich meine Tätigkeit spannte. — Ein Roman von H. König „die hohe Braut" war mir in die Hände gekommen; alles, was ich las, hatte nur nach seiner Fähigkeit, als Opernstoff verwendet werden zu können, Interesse für mich: in meiner damaligen Stimmung sprach mich jene Lektüre um so mehr an, als schnell das Bild einer großen fünfaktigen Oper für Paris aus ihr mir in die Augen sprang. Einen vollstän-

digen Entwurf davon schickte ich direkt an Scribe nach Paris, mit der Bitte, ihn für die dortige große Oper zu bearbeiten, und mir zur Komposition zuweisen zu lassen. Natürlich führte dies zu nichts.

Mein häusliches Trübsal vermehrte sich; der Drang, einer unwürdigen Lage mich zu entwinden, steigerte sich zu dem heftigen Begehren, überhaupt etwas Großes und Erhebendes zu beginnen, selbst mit vorläufiger Außerachtlassung eines nächsten praktischen Zweckes. Diese Stimmung ward in mir lebhaft genährt und befestigt durch die Lektüre von Bulwers „Rienzi“. Aus dem Jammer des modernen Privatlebens, dem ich nirgends auch nur den geringsten Stoff für künstlerische Behandlung abgewinnen durfte, riß mich die Vorstellung eines großen historisch-politischen Ereignisses, in dessen Genuß ich eine erhebende Zerstreuung aus Sorgen und Zuständen finden mußte, die mir eben nicht anders, als nur absolut kunstfeindlich erschienen. Nach meiner künstlerischen Stimmung stand ich hierbei jedoch immer noch auf dem mehr oder weniger rein musikalischen, besser noch: opernhaften Standpunkte; dieser Rienzi, mit seinem großen Gedanken im Kopfe und im Herzen, unter einer Umgebung der Roheit und Gemeinheit, machte mir zwar alle Nerven vor sympathischer Liebesregung erzittern; dennoch entsprang mein Plan zu einem Kunstwerke erst aus dem Innewerden eines rein lyrischen Elementes in der Atmosphäre des Helden. Die „Friedensboten“, der kirchliche Auferstehungsruf, die Schlachthymnen, — das war es, was mich zu einer Oper: „Rienzi“, bestimmte.

Bevor ich jedoch zur Ausführung meines Planes schritt, trug sich manches in meinem Leben zu, was mich, von dem gefaßten Gedanken ab, nach Außen zerstreute. Ich ging damals, als Musikdirektor einer dort neu gebildeten Theatergesellschaft, nach Riga. Der etwas geordnetere Zustand, und das wirkliche Ausgehen der Direktion auf mindestens gute Vorstellungen, gaben mir nochmals die Absicht ein, für die eben mir zu Gebote stehenden Kräfte etwas zu schreiben. So begann ich bereits die Komposition eines komischen Operntextes, den ich nach einer drolligen Erzählung aus „tausend und einer Nacht“, jedoch mit gänzlicher Modernisierung des Stoffes, angefertigt hatte. — Auch hier verleideten sich mir jedoch schnell meine Beziehungen

zum Theater: Das, was wir unter „Komödiantenwirtschaft“ verstehen, tat sich vor mir bald in vollster Breite auf, und meine, in der Absicht sie für diese Wirtschaft herzurichten, angefangene Komposition ekelte mich plötzlich so heftig an, daß ich alles bei seite warf, dem Theater gegenüber mich immer mehr nur auf die bloße Ausübung meiner Dirigentenpflicht beschränkte, vom Umgange mit dem Theaterpersonale immer vollständiger absah, und nach innen in die Gegend meines Wesens mich zurückzog, wo der sehnsüchtige Drang, den gewohnten Verhältnissen mich zu entreißen, seine stachelnde Nahrung fand. — In dieser Zeit lernte ich bereits den Stoff des „fliegenden Holländers“ kennen; Heine erzählte ihn gelegentlich einmal, als er einer Aufführung gedenkt, der er von einem aus diesem Stoffe gemachten Theaterstücke im Amsterdam — wie ich glaube — beiwohnte. Dieser Gegenstand reizte mich, und prägte sich mir unauslöschlich ein: noch aber gewann er nicht die Kraft zu seiner notwendigen Wiedergeburt in mir.

Etwas recht Großes zu machen, eine Oper zu schreiben, zu deren Aufführung nur die bedeutendsten Mittel geeignet sein sollten, die ich daher nie versucht sein könnte, in den Verhältnissen, die mich drückend und beengend umgaben, vor das Publikum zu bringen, und die mich somit, um ihrer einstigen Aufführung willen, bestimmen sollte, alles aufzubieten, um aus jenen Verhältnissen herauszukommen, — das entschied mich nun, den Plan zum „Rienzi“ mit vollem Eifer wieder aufzunehmen und auszuführen. Auch hier fiel mir bei der Textverfertigung im wesentlichen noch nichts andres ein, als ein wirkungsvolles Opernbuch zu schreiben. Die „große Oper“, mit all ihrer szenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit, stand vor mir; und sie nicht etwa bloß nachzuahmen, sondern, mit rückhaltsloser Verschwendung, nach allen ihren bisherigen Erscheinungen sie zu überbieten, das wollte mein künstlerischer Ehrgeiz. — Dennoch würde ich gegen mich selbst ungerecht sein, wenn ich in diesem Ehrgeize alles inbegriffen sehen wollte, was mich bei der Konzeption und Ausführung meines „Rienzi“ bestimmte. Der Stoff begeisterte mich wirklich, und nichts fügte ich meinem Entwurfe ein, was nicht eine unmittelbare Beziehung zu dem Boden dieser Begeisterung hatte. Es handelte sich mir zu allernächst um meinen

Rienzi, und erst wenn ich mich hier befriedigt fühlet, ging ich auf die große Oper los. In rein künstlerischer Beziehung war diese große Oper aber gleichsam die Brille, durch die ich unbewußt meinen Rienzistoff sah; nichts fand ich an diesem Stoffe erheblich, was nicht durch jene Brille erblickt werden konnte. Wohl sah ich immer ihn, diesen Stoff, und nie hatte ich zunächst bestimmte rein musikalische Effekte im Auge, die ich etwa nur an diesem Stoffe anbringen wollte; nur sah ich ihn nicht anders als in der Gestalt von „fünf Akten“, mit fünf glänzenden „Finales“, von Hymnen, Aufzügen und musikalischem Waffengeräusch. So verwandte ich auch durchaus noch keine größere Sorgfalt auf Sprache und Vers, als es mir nötig schien, um einen guten, nicht trivialen, Operntext zu liefern. Ich ging nicht darauf aus, Duette und Terzette zu schreiben; aber sie fanden sich hier und da ganz von selbst, weil ich meinen Stoff eben nur durch die „Oper“ hindurch sah. Im Stoffe suchte ich z. B. auch keineswegs eben nur einen Vorwand zum Ballett; aber mit den Augen des Opernkomponisten gewahrte ich in ihm ganz von selbst ein Fest, das Rienzi dem Volke geben müsse, und in welchem er ihm eine drastische Szene aus der alten Geschichte als Schauspiel vorzuführen habe: dies war die Geschichte der Lukretia und der mit ihr zusammenhängenden Vertreibung der Tarquinier aus Rom.* So bestimmte mich in allen Teilen meines Vorhabens allerdings stets nur der Stoff, aber ich bestimmte den Stoff wiederum nach der einzig mir vorschwebenden großen Opernform. Meine künstlerische Individualität war den Eindrücken der Lebens gegenüber noch in der Wirkung rein künstlerischer, oder vielmehr kunstförmlicher, mechanisch bedingender Eindrücke durchaus befangen.

Als ich die Komposition der beiden ersten Akte dieser Oper beendigt, drängte mich endlich meine äußere Lage dazu, vollkommen mit meinen bisherigen Verhältnissen zu brechen. Ohne im Geringsten mit ausreichenden Mitteln dazu versehen zu sein, ohne die mindeste Aussicht, ja ohne nur einen bekannten Men-

* Daß diese Pantomime auf den Theatern, die den „Rienzi“ aufführten, ausbleiben mußte, war ein empfindlicher Nachteil für mich; denn das an ihre Stelle tretende Ballett lenkte die Beurteilung von meiner edleren Intention ab, und ließ sie in dieser Szene nichts andres als einen ganz gewöhnlichen Opernzug erblicken.

schen dort vermuten zu dürfen, machte ich mich geradeswegs von Riga nach Paris auf. Unter den widerlichsten Umständen ward eine vier Wochen dauernde Seereise zurückgelegt, die mich auch an die Küste Norwegens brachte. Hier tauchte mir der „fliegende Holländer" wieder auf: an meiner eigenen Lage gewann er Seelenkraft; an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande und dem Schiffgetreibe, Physiognomie und Farbe.

Paris verwischte mir jedoch zunächst wieder diese Gestalt. — Es ist unnötig, die Eindrücke näher zu schildern, die Paris mit seinem Kunstwesen und Kunstgetreibe auf einen Menschen in meiner Lage machen mußte; in dem Charakter meiner Tätigkeit und Unternehmungen wird ihr Einfluß am leichtesten wieder zu erkennen sein. — Den zur Hälfte fertigen „Rienzi" legte ich zunächst bei Seite, und mühte mich auf jede Weise, zum Bekanntwerden in der Weltstadt zu gelangen. Hierzu fehlten mir aber vor allem die persönlichen Eigenschaften: kaum hatte ich das Französische, das mir an sich instinktmäßig zuwider war, für das allergewöhnlichste Bedürfnis erlernt. Nicht im Mindesten fühlte ich Neigung, das französische Wesen mir anzueignen; aber ich schmeichelte mir mit der Hoffnung, ihm auf meine Weise beikommen zu können; ich traute der Musik, als Allerweltssprache, die Eigenschaft zu, zwischen mir und dem Pariser Wesen eine Kluft auszufüllen, über deren Vorhandensein mich mein inneres Gefühl nicht täuschen konnte. — Wenn ich den glänzenden Aufführungen der großen Oper beiwohnte, was übrigens nicht häufig geschah, so stieg mir eine wollüstig schmeichlerische Wärme auf, die mich zu dem Wunsche, zu der Hoffnung, ja zu der Gewißheit erhitzte, hier noch triumphieren zu können: dieser Glanz der Mittel, von einer begeisternden künstlerischen Absicht verwendet, schien mir der Höhepunkt der Kunst zu sein, und ich fühlte mich durchaus nicht unfähig, diesen Höhepunkt zu erreichen. Außerdem entsinne ich mich einer sehr bereitwilligen Stimmung, mich an allen Erscheinungen jener Kunstwelt zu erwärmen, die irgendwie meinem Ziele verwandt sich darstellten: das Seichte und Inhaltslose verdeckte sich mir durch einen Glanz der sinnlichen Erscheinung, wie ich ihn noch nie wahrgenommen hatte. Erst später kam mir zum Bewußtsein, wie ich mich dennoch hierüber, durch eine fast künstliche Erregtheit, selbst täuschte:

diese gutwillige, gern bis zur leichtfertigen Hingerissenheit sich steigernde Erregtheit nährte sich, mir unbewußt, aus dem Gefühle meiner äußeren Lage, die ich als eine ganz trostlose erkennen mußte, wenn ich mir plötzlich eingestanden hätte, daß all dieses Kunstwesen, das die Welt ausmachte, in der ich vorwärts kommen sollte, mich zu tiefster Verachtung anwiderte. Die äußere Not zwang mich, dieses Geständnis fern von mir zu halten; ich vermochte dies mit der gutmütig bereitwilligen Laune eines Menschen und Künstlers, den ein unwillkürlich drängendes Liebesbedürfnis in jeder lächelnden Erscheinung den Gegenstand seiner Neigung zu erkennen glauben läßt.

In dieser Lage und Stimmung sah ich mich veranlaßt, auf bereits überwundene Standpunkte mich zurückzustellen. Aussichten waren mir geboten worden, eine Oper leichteren Genres auf einem untergeordneteren Theater zur Aufführung gebracht zu sehen: ich griff deshalb zu meinem „Liebesverbote" zurück, von dem eine Übersetzung begonnen wurde. Durch die Beschäftigung hiermit fühlte ich mich innerlich um so mehr gedemütigt, als ich mir äußerlich den Anschein der Hoffnung auf Unternehmung zu geben bezwungen war. — Um mich durch Sänger der Pariser Salonswelt empfehlen zu lassen, komponierte ich mehrere französische Romanzen, die, trotz meiner entgegengesetzten Absicht zu ungewohnt und schwer erschienen, um endlich wirklich gesungen zu werden. — Aus meinem tief unbefriedigten Innern stemmte ich mich gegen die widerliche Rückwirkung dieser äußerlichen künstlerischen Tätigkeit, durch den schnellen Entwurf und die ebenso rasche Ausführung eines Orchesterstückes, das ich „Ouvertüre zu Goethes Faust" nannte, das eigentlich aber nur den ersten Satz einer großen Faustsymphonie bilden sollte.

Bei vollkommener Erfolglosigkeit aller meiner Bestrebungen nach außen, drängte die äußere Not mich endlich zu einer noch immer tieferen Herabstimmung des Charakters meiner künstlerischen Tätigkeit: ich erklärte mich selbst bereit zur Anfertigung der Musik zu einem gassenhauerischen Vaudeville für ein Boulevardtheater. Auch dazu gelangte ich aber vor der Eifersucht eines musikalischen Geldeinnehmers nicht. So mußte es mir fast als Erlösung gelten, als ich gezwungen war, mich mit der Anfertigung von Melodienarrangements aus „beliebten" Opern für das Cornet à pistons zu beschäftigen. Die Zeit, die mir diese

Arrangements übrig ließen, verwendete ich nun auf die Vollendung der Komposition der zweiten Hälfte des „Rienzi", für den ich jetzt nicht mehr an eine französische Übersetzung dachte, sondern irgend ein deutsches Hoftheater in Aussicht nahm. Die drei letzten Akte dieser Oper wurden unter den bezeichneten Umständen in verhältnismäßig ziemlich kurzer Zeit fertig.

Nach Beendigung des „Rienzi", und bei fortwährender Tagesbeschäftigung mit musikhändlerischer Lohnarbeit, geriet ich auf einen neuen Ausweg, meinem gepreßten Innern Luft zu machen. Mit der „Faustouvertüre" hatte ich es zuvor rein musikalisch versucht; mit der musikalischen Ausführung eines älteren dramatischen Planes, des „Rienzi", suchte ich der Richtung, die mich eigentlich nach Paris geführt hatte und für die ich mir nun alles verschlossen sah, ihr künstlerisches Recht angedeihen zu lassen, indem ich sie für mich abschloß. Mit dieser Vollendung stand ich jetzt gänzlich außerhalb des Bodens meiner bisherigen Vergangenheit. Ich betrat nun eine neue Bahn, die der Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart, mit deren Zuständen ich mich bisher zu befreunden gesucht hatte, als ich in Paris deren glänzendste Spitze aufsuchte. — Das Gefühl der Notwendigkeit meiner Empörung machte mich zunächst zum Schriftsteller. Der Verleger der Gazette musicale gab mir, neben den Arrangements von Melodien, um mir Geld zu verschaffen, auch auf, Artikel für sein Blatt zu schreiben. Ihm galt beides vollkommen gleich: mir nicht. Wie ich in jener Arbeit meine tiefste Demütigung empfand, ergriff ich diese, um mich für die Demütigung zu rächen. Nach einigen, allgemeineren musikalischen Artikeln, schrieb ich eine Art von Kunstnovelle: „eine Pilgerfahrt zu Beethoven", mit welcher im Zusammenhage ich eine zweite folgen ließ: „das Ende eines Musikers in Paris". Hierin stellte ich, in erdichteten Zügen und mit ziemlichem Humor, meine eigenen Schicksale, namentlich in Paris, bis zum wirklichen Hungertode, dem ich glücklicherweise allerdings entgangen war, dar. Was ich schrieb, war in jedem Zuge ein Schrei der Empörung gegen unsre modernen Kunstzustände: es ist mir versichert worden, daß dies vielfach amüsiert habe. — Meinen wenigen treuen Freunden, mit denen ich in trübselig traulicher Zurückgezogenheit des Abends bei mir mich zusammenfand, hatte ich hiermit aber ausgesprochen, daß von

mir vollständig mit jedem Wunsche und jeder Aussicht auf Paris gebrochen, und der junge Mann, der mit jenem Wunsch und jener Aussicht nach Paris kam, wirklich des Todes gestorben sei.

Es war eine wollüstig schmerzliche Stimmung, in der ich mich damals befand; sie gebar mir den längst bereits empfangenen „fliegenden Holländer". — Alle Ironie, aller bittere oder humoristische Sarkasmus, wie er in ähnlichen Lagen all unsren schriftstellernden Dichtern als einzige gestaltende Triebkraft verbleibt, war von mir zunächst in den genannten und ihnen noch folgenden literarischen Ergüssen vorläufig so weit losgelassen und ausgeworfen worden, daß ich nach dieser Entledigung meinem inneren Drange nur durch wirkliches künstlerisches Gestalten genügen zu können in den Stand gesetzt war. Wahrscheinlich hätte ich nach dem Erlebten, und von dem Standpunkte aus, auf den mich die Lebenserfahrung gestellt hatte, dieses Vermögen nicht gewonnen, wenn ich eben nur schriftstellerisch-dichterische Fähigkeiten von Jugend auf mir angeeignet hätte; vielleicht wäre ich in die Bahn unsrer modernen Literaten und Theaterstückdichter getreten, die unter den kleinlichen Einflüssen unsrer formellen Lebensbeziehungen, mit jedem ihrer prosaischen oder gereimten Federzüge, gegen wiederum formelle Äußerungen jener Beziehungen zu Felde ziehen, und so ungefähr einen Krieg führen, wie ihn in unsren Tagen General Willisen und seine Getreuen gegen die Dänen führten; ich würde sehr vermutlich so — um mich populär auszudrücken — die Hantierung des Treibers ausgeübt haben, der auf den Sack schlägt, wenn er den Esel meint: — wäre ich nicht durch eines höher befähigt gewesen, und dies war mein Erfülltsein von der Musik.

Über das Wesen der Musik habe ich mich neuerdings zur Genüge ausgesprochen; ich will ihrer hier nur als meines guten Engels gedenken, der mich als Künstler bewahrte, ja in Wahrheit erst zum Künstler machte von einer Zeit an, wo mein empörtes Gefühl mit immer größerer Bestimmtheit gegen unsre ganzen Kunstzustände sich auflehnte. Daß diese Auflehnung nicht außerhalb des Gebietes der Kunst, vom Standpunkte weder des kritisierenden Literaten, noch das kunstverneinenden, sozialistisch rechnenden, politischen Mathematikers unsrer Tage, aus geschah, sondern daß meine revolutionäre Stimmung mir selbst den Drang und die Fähigkeit zu künstlerischen Taten erweckte,

dies verdanke ich — wie gesagt — nur der Musick. Soeben nannte ich sie meinen guten Engel. Dieser Engel war mir nicht vom Himmel herabgesandt; er kam zu mir aus dem Schweiße des menschlichen Genies von Jahrhunderten: er berührte nicht mit unfühlbar sonniger Hand etwa den Scheitel meines Hauptes; in der blutwarmen Nacht meines heftig verlangenden Herzens näherte er sich zu gebärender Kraft nach außen für die Tageswelt. — Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe. Von seiner heiligen Macht erfüllt, gewahrte ich, bei erwachsender Sehkraft des menschlichen Lebensblickes, nicht einen zu kritisierenden Formalismus vor mir, sondern durch diesen Formalsimus hindurch erkannte ich, auf dem Grunde der Erscheinung, durch sympathetische Empfindungskraft das Bedürfnis der Liebe unter dem Drucke eben jenes lieblosen Formalismus. Nur wer das Bedürfnis der Liebe fühlt, erkennt dasselbe Bedürfnis in anderen; mein von der Musik erfülltes künstlerisches Empfängnisvermögen gab mir die Fähigkeit, dieses Bedürfnis auch in der Kunstwelt überall da zu erkennen, wo ich durch die abstoßende Berührung mit ihrem äußerlichen Formalismus mein eigenes Liebesvermögen verletzt, und aus dieser Verletzung gerade mein eigenes Liebesbedürfnis tätig erwacht fühlte. So empörte ich mich aus Liebe, nicht aus Neid und Ärger; und so ward ich daher Künstler, nicht kritischer Literat.

Den Einfluß, den mein musikalisches Empfindungswesen auf die Gestaltung meiner künstlerischen Arbeiten, namentlich auch auf die Wahl und Bildung der dichterischen Stoffe ausübte, will ich seinem Wesen nach bezeichnen, wenn ich an der Darstellung der Entstehung und des Charakters der Arbeiten, die von mir unter diesem Einflusse zu Tage kamen, diese Bezeichnung mir für das Verständnis erleichtert haben werde. Für jetzt gebe ich diese Darstellung. —

Der Richtung, in die ich mich mit der Konzeption des „fliegenden Holländers“ schlug, gehören die beiden ihm folgenden dramatischen Dichtungen, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, an. Mir ist der Vorwurf gemacht worden, daß ich mit diesen Arbeiten in die — wie man meint — durch Meyerbeers „Robert der Teufel“ überwundene und geschlossene, von mir mit meinem „Rienzi“ bereits selbst verlassene, Richtung der „romantischen Oper“ zurückgetreten sei. Für die, welche mir diesen

Vorwurf machen, ist die romantische Oper natürlich eher vorhanden, als die Opern, die nach einer konventionell klassifizierenden Annahme „romantische" genannt werden. Ob ich von einer künstlerisch formellen Absicht aus auf die Konstruktion von „romantischen" Opern ausging, wird sich herausstellen, wenn ich die Entstehungsgeschichte jener drei Werke genau erzählte.

Die Stimmung, in der ich den „fliegenden Holländer" empfing, habe ich im allgemeinen bezeichnet: die Empfängnis war genau so alt, als die Stimmung, die sich anfangs in mir nur vorbereitete, und, gegen berückende Eindrücke ankämpfend, endlich zu der Äußerungsfähigkeit gelangte, daß sie in einem ihr angehörigen Kunstwerke sich ausdrücken konnte. — Die Gestalt des „fliegenden Holländers" ist das mythische Gedicht des Volkes: ein uralter Zug des menschlichen Wesens spricht sich in ihm mit herzergreifender Gewalt aus. Dieser Zug ist, in seiner allgemeinsten Bedeutung, die Sehnsucht nach Ruhe aus Stürmen des Lebens. In der heitern hellenischen Welt treffen wir ihn in den Irrfahrten des Odysseus und in seiner Sehnsucht nach der Heimat, Haus, Herd und — Weib, dem wirklich Erreichbaren und endlich Erreichten des bürgerfreudigen Sohnes des alten Hellas. Das irdisch heimatlose Christentum faßte diesen Zug in die Gestalt des „ewigen Juden": diesem immer und ewig, zweck- und freudlos zu einem längst ausgelebten Leben verdammten Wanderer blühte keine irdische Erlösung; ihm blieb als einziges Streben nur die Sehnsucht nach dem Tode, als einzige Hoffnung die Aussicht auf das Nichtmehrsein. Am Schlusse des Mittelalters lenkte ein neuer, tätiger Drang die Völker auf das Leben hin: weltgeschichtlich am erfolgreichsten äußerte er sich als Entdeckungstrieb. Das Meer ward jetzt der Boden des Lebens, aber nicht mehr das kleine Binnenmeer der Hellenenwelt, sondern das erdumgürtende Weltmeer. Hier war mit einer alten Welt gebrochen; die Sehnsucht des Odysseus nach Heimat, Herd und Eheweib zurück hatte sich, nachdem sie an den Leiden des „ewigen Juden" bis zur Sehnsucht nach dem Tode genährt worden, zu dem Verlangen nach einem Neuen, Unbekannten, noch nicht sichtbar Vorhandenen, aber im voraus Empfundenen, gesteigert. Diesen ungeheuer weit ausgedehnten Zug treffen wir im Mythos des fliegenden Holländers, diesem Gedichte des Seefahrervolkes aus der weltgeschichtlichen Epoche

der Entdeckungsreisen. Wir treffen auf eine vom Volksgeiste bewerkstelligte, merkwürdige Mischung des Charakters des ewigen Juden mit dem des Odysseus. Der holländische Seefahrer ist zur Strafe seiner Kühnheit vom Teufel (das ist hier sehr ersichtlich: dem Elemente der Wasserfluten und der Stürme) verdammt, auf dem Meere in alle Ewigkeit rastlos umherzusegeln. Als Ende seiner Leiden ersehnt er, ganz wie Ahasveros, den Tod; diese, dem ewigen Juden noch verwehrte Erlösung kann der Holländer aber gewinnen durch — ein Weib, das sich aus Liebe ihm opfert: die Sehnsucht nach dem Tode treibt ihn somit zum Aufsuchen dieses Weibes; dies Weib ist aber nicht mehr die heimatlich sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib, — sage ich es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft.

Dies war der „fliegende Holländer", der mir aus den Sümpfen und Fluten meines Lebens so wiederholt und mit so unwiderstehlicher Anziehungskraft auftauchte; das war das erste Volksgedicht, das mir tief in das Herz drang, und mich als künstlerischen Menschen zu seiner Deutung und Gestaltung im Kunstwerke mahnte.

Von hier an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ. Und doch tat ich hiermit keinen jähen Sprung. Nirgends wirkte die Reflexion auf mich ein; denn Reflexion ist nur aus der Kombination vorhandener Erscheinungen als Beispiele zu gewinnen: die Erscheinungen, die mir auf meiner neuen Bahn als Beispiele hätten dienen können, fand ich aber nirgends vor. Mein Verfahren war neu; es war mir aus meiner innersten Stimmung angewiesen, von dem Drange zur Mitteilung dieser Stimmung aufgenötigt. Ich mußte, um mich von innen heraus zu befreien, d. h. um mich gleichfühlenden Menschen aus Bedürfnis des Verständnisses mitzuteilen, einen durch die äußere Erfahrung mir noch nicht angewiesenen Weg als Künstler einschlagen, und was hierzu drängt, ist Notwendigkeit, tief empfundene, nicht aber mit dem praktischen Verstande gewußte, zwingende Notwendigkeit.

Stelle ich mich hiermit meinen Freunden als Dichter vor, so sollte ich fast Bedenken tragen, schon mit einer Dichtung, wie

der meines „fliegenden Holländers", es zu tun. In ihr ist so vieles noch unentschieden, das Gefüge der Situationen meist noch so verschwimmend, die dichterische Sprache und der Vers oft noch des individuellen Gepräges so bar, daß namentlich unsere modernen Theaterstückdichter, die alles nach einer abgesehenen Form konstruieren, und von dem eitlen Wissen ihrer angelernten formellen Fähigkeit aus auf das Auffinden beliebiger Stoffe zur Behandlung in dieser Form ausgehen, die Bezeichnung dieser Dichtung als solcher mir für eine hart zu züchtigende Frechheit anrechnen werden. Weniger als die Furcht vor dieser zu erwartenden Strafe, würde mich mein eigenes Bedenken gegen die Form dieser Dichtung kümmern, wenn es meine Absicht wäre, mich mit diesem Gedichte überhaupt als eine vollendete Erscheinung hinzustellen; wogegen es mich gerade reizt, meinen Freunden mich in meinem Werden vorzuführen. Die Form der Dichtung des „fliegenden Holländers" war mir aber, wie überhaupt die Form jeder meiner nachherigen Dichtungen, bis auf die äußersten Züge der musikalischen Ausführung, von dem Stoffe insoweit angewiesen, als er mir zum Eigentum einer entscheidenden Lebensstimmung geworden war, und ich durch Übung und Erfahrung auf dem einschlagenen Wege selbst mir die Fähigkeit zu künstlerischem Gestalten überhaupt gewonnen hatte. — Auf das Charakteristische dieses Gestaltens zurückzukommen behalte ich mir, wie gesagt, vor. Für jetzt fahre ich fort, die Entstehungsgeschichte meiner Dichtungen zu verfolgen, nachdem ich eben nur auf den entscheidenden Wendepunkt meines künstlerischen Entwicklungsganges auch in formeller Hinsicht aufmerksam gemacht haben wollte. —

Unter äußeren Umständen, die ich anderswo* bereits meinen Freunden berichtete, führte ich den „fliegenden Holländer" mit großer Schnelligkeit in Dichtung und Musik aus. Ich hatte mich von Paris auf das Land zurückgezogen, und trat von hier aus wieder in erste Berührung mit meiner deutschen Heimat. Mein „Rienzi" war in Dresden zur Aufführung angenommen worden. Diese Annahme galt mir im allgemeinen für ein fast überraschend aufmunterndes Liebeszeichen und einen freund-

---

* Siehe die autobiographische Skizze im ersten Bande dieser Sammlung.

lichen Gruß aus Deutschland, die mich um so wärmer für die Heimat stimmten, als die Pariser Weltluft mich mit immer eisigerer Kälte anwehte. Mit all meinem Tichten und Trachten war ich schon ganz nur noch in Deutschland. Ein empfindungsvoller, sehnsüchtiger Patriotismus stellte sich bei mir ein, von dem ich früher durchaus keine Ahnung gehabt hatte. Dieser Patriotismus war frei von jeder politischen Beifärbung; denn so aufgeklärt war ich allerdings schon damals, daß das politische Deutschland, etwa dem politischen Frankreich gegenüber, nicht die mindeste Anziehungskraft für mich besaß. Es war das Gefühl der Heimatlosigkeit in Paris, das mir die Sehnsucht nach der deutschen Heimat erweckte: diese Sehnsucht bezog sich aber nicht auf ein Altbekanntes, Wiederzugewinnendes, sondern auf ein geahntes und gewünschtes Neues, Unbekanntes, Erstzugewinnendes, von dem ich nur das Eine, wußte, daß ich es hier in Paris gewiß nicht finden würde. Es war die Sehnsucht meines fliegenden Holländers nach dem Weibe, — aber, wie gesagt, nicht nach dem Weibe des Odysseus, sondern nach dem erlösenden Weibe, dessen Züge mir in keiner sicheren Gestalt entgegentraten, das mir nur wie das weibliche Element überhaupt vorschwebte; und dies Element gewann hier den Ausdruck der Heimat, d. h. des Umschlossenseins von einem innig vertrauten Allgemeinen, aber einem Allgemeinen, das ich noch nicht kannte, sondern eben erst nur ersehnte, nach der Verwirklichung des Begriffes „Heimat"; wogegen zuvor das durchaus Fremde meiner früheren engen Lage als erlösendes Element vorschwebte, und der Drang, es aufzufinden mich nach Paris getrieben hatte. Wie ich in Paris enttäuscht worden war, sollte ich es nun auch in Deutschland werden. Mein fliegender Holländer hatte allerdings die neue Welt noch nicht entdeckt: sein Weib konnte ihn nur durch ihren und seinen Untergang erlösen. — Doch fahren wir fort!

Ganz schon nur mit meiner Rückkehr nach Deutschland, und mit der Beschaffung der nötigen Mittel dazu beschäftigt, mußte ich, gerade um dieser letzteren willen, nach der Beendigung des „fliegenden Holländers" noch einmal zur musikhändlerischen Lohnarbeit greifen. Ich machte Klavierauszüge von Halévyschen Opern. Ein gewonnener Stolz bewahrte mich aber bereits vor der Bitterkeit, mit der mich früher diese De-

mütigung erfüllt hatte. Ich behielt guten Humor, korrespondierte mit der Heimat wegen der vorrückenden Zurüstungen zur Aufführung des „Rienzi"; aus Berlin traf selbst die Bestätigung der Annahme meines „fliegenden Holländers" zur Aufführung ein. Ich lebte ganz schon in der ersehnten, nun bald zu betretenden heimischen Welt. —

In dieser Stimmung fiel mir das deutsche Volksbuch vom „Tannhäuser" in die Hände; diese wunderbare Gestalt der Volksdichtung ergriff mich sogleich auf das Heftigste; sie konnte dies aber auch erst jetzt. Keineswegs war mir der Tannhäuser an sich eine völlig unbekannte Erscheinung; schon früh war er mir durch Tiecks Erzählung bekannt geworden. Er hatte mich damals in der phantastisch mystischen Weise angeregt, wie Hoffmanns Erzählungen auf meine jugendliche Einbildungskraft gewirkt hatten; nie aber war von diesem Gebiete aus auf meinen künstlerischen Gestaltungstrieb Einfluß ausgeübt worden. Das durchaus moderne Gedicht Tiecks las ich jetzt wiederum durch, und begriff nun, warum seine mystisch kokette, katholisch frivole Tendenz mich zu keiner Teilnahme bestimmt hatte; es ward mir dies aus dem Volksbuche und dem schlichten Tannhäuserliede ersichtlich, aus dem mir das einfache echte Volksgedicht der Tannhäusergestalt in so unentstellten, schnell verständlichen Zügen entgegentrat. — Was mich aber vollends unwiderstehlich anzog, war die, wenn auch sehr lose Verbindung, in die ich den Tannhäuser mit dem „Sängerkrieg auf Wartburg" in jenem Volksbuche gebracht fand. Auch dieses dichterische Moment hatte ich bereits früher durch eine Erzählung Hoffmanns kennen gelernt; aber, gerade wie die Tiecksche vom Tannhäuser, hatte sie mich ganz ohne Anregung zu dramatischer Gestaltung gelassen. Jetzt geriet ich darauf, diesem Sängerkrieg, der mich mit seiner ganzen Umgebung so unendlich heimatlich anwehte, in seiner einfachsten, echtesten Gestalt auf die Spur zu kommen; dies führte mich zu dem Studium des mittelhochdeutschen Gedichtes vom „Sängerkriege", das mir glücklicher Weise einer meiner Freunde, ein deutscher Philolog, der es zufällig in seinem Besitze hatte, verschaffen konnte. — Dieses Gedicht ist, wie bekannt, unmittelbar mit einer größeren epischen Dichtung „Lohengrin" in Zusammenhang gesetzt: auch dies studierte ich, und hiermit war mir mit einem Schlage eine neue Welt dichterischen Stoffes

erschlossen, von der ich zuvor, meist nur auf bereits Fertiges, für das Operngenre Geeignetes ausgebend, nicht eine Ahnung gehabt hatte. — Ich muß die hieraus gewonnenen Eindrücke näher bezeichnen.

Wichtig wird es manchem Anhänger der historisch-dichterischen Schule sein, zu erfahren, daß ich zwischen der Vollendung des „fliegenden Holländers" und der Konzeption des „Tannhäusers", mich mit dem Entwurfe zu einer historischen Operndichtung beschäftigte; unerfreulich, und als Bewies für meine Unfähigkeit wird es ihm gelten, wenn er erfährt, daß ich diesen Entwurf gegen den des „Tannhäusers" fahren ließ. Ich will für jetzt hier einfach nur den Hergang berichten, weil ich den hierher bezüglichen ästhetischen Gegenstand bei der Erzählung eines späteren Konfliktes ähnlicher Art, näher zu besprechen Veranlassung gewinnen werde.

Meine Sehnsucht nach der Heimat hatte, sagte ich, nichts von dem Charakter des politischen Patriotismus; dennoch würde ich unwahr sein, wenn ich nicht gestehen wollte, daß auch eine politische Bedeutung der deutschen Heimat meinem Verlangen vorschwebte: natürlich konnte ich diese aber nicht in der Gegenwart finden, und eine Berechtigung zu dem Wunsche einer solchen Bedeutung — wie unsre ganze historische Schule — nur in der Vergangenheit aufsuchen. Um mich zu vergewissern über das, was ich an der deutschen Heimat, nach der ich mich doch sehnte, denn eigentlich liebte, führte ich mir das Bild der Eindrücke meiner Jugend zurück, und um dies klar und deutlich zu ersehen, schlug im im Buche der Geschichte nach. Bei dieser Gelegenheit suchte ich auch noch nach einem Opernstoffe: nirgends in den großen Zügen der alten deutschen Kaiserwelt bot er sich mir aber dar, und ohne deutliches Wissen fühlte ich, daß diese Züge, um durchaus getreu und verständlich dargestellt zu werden, ganz in dem Grade sich der Fähigkeit zur Dramatisierung überhaupt entzogen, als sie namentlich auch meiner musikalisch-künstlerischen Anschauung, mit unumfangbarer Sprödigkeit sich entwanden. — An einem Zuge endlich haftete ich, weil ich, hier ein freieres Gewährenlassen meines dichterischen Gestaltungstriebes mir zu erlauben für gestattet halten durfte. Es war dies ein Zug aus den letzten Momenten der Hohenstaufischen Welt. Manfred, Friedrichs II. Sohn, reißt sich aus dem

Zustande der Mutlosigkeit und Versunkenheit in lyrische Ergötzung, wirft sich, von äußerster Not gedrängt, nach Luceria, der Stadt, die von seinem Vater den aus Sizilien versetzten Sarazenen mitten im hochheiligen Kirchenstaate zum Wohnort angewiesen worden war, und gewinnt, zunächst durch die Hilfe dieser streitlichen und leicht zu begeisternden Söhne Arabiens, das ganze, vom Papste und den herrschenden Welfen ihm bestrittene Reich Appulien und Sizilien; mit seiner Krönung schloß der dramatische Entwurf. In diesen rein geschichtlichen Vorgang wob ich eine erdichtete weibliche Gestalt: ich entsinne mich jetzt, daß sie mir aus dem Anschauen einer bereits längst mir zu Gesicht gekommenen Zeichnung, als Erinnerung entsprang: es war dies eine Darstellung Friedrichs II., umgeben von seinem fast ganz arabischen Hofe, aus welchem namentlich singende und tanzende orientalische Frauengestalten lebhaft meine Phantasie fesselten. Den Geist dieses Friedrichs, meines Lieblings, verkörperte ich nun in der Erscheinung einer jungen Sarazenin, der Frucht einer Liebesumarmung Friedrichs und einer Tochter Arabiens während jenes friedlichen Aufenthaltes des Kaisers in Palästina. Das Mädchen hatte daheim von dem tiefen Falle des gibelinischen Hauses Kunde erhalten; mit dem Feuer desselben arabischen Enthusiasmus, der noch jüngst dem Oriente Liebeslieder für Bonaparte eingab, machte sie sich nach Appulien auf. Dort, am Hofe des entmutigten Manfred, erscheint sie als Prophetin, begeistert, reißt zu Taten hin; sie entzündet die Araber in Luceria, und führt, überall hin Enthusiasmus ausgießend, den Sohn des Kaisers von Sieg zu Sieg bis zum Throne. Geheimnisvoll verbarg sie ihre Abkunft, um auch in Manfred selbst durch das Rätsel ihrer Erscheinung zu wirken; er liebt sie heftig, und will das Geheimnis durchbrechen: sie weist ihn prophetisch zurück. Bei einem Anschlag auf sein Leben fängt sie den tödlichen Stoß mit ihrer Brust auf: sterbend bekennt sie sich als Manfreds Schwester, und läßt ihre volle Liebe zu ihm erraten. Der gekrönte Manfred nimmt für immer von seinem Glücke Abschied.

Dieses, wohl nicht glanz- und wärmelose Bild, das meine heimatssehnsüchtige Phantasie mir in der Beleuchtung eines historischen Sonnenuntergangsscheines zuführte, verwischte sich sogleich, als meinem inneren Auge die Gestalt des Tannhäusers

sich darstellte. Jenes Bild war mir von außen vorgezaubert; diese Gestalt entsprang aus meinem Inneren. In ihren unendlich einfachen Zügen war sie mir umfassender, und zugleich bestimmter, deutlicher, als das reichglänzende, schillernde und prangende historisch-poetische Gewebe, das wie ein prunkend faltiges Gewand die wahre, schlanke menschliche Gestalt verbarg, um deren Anblick es meinem inneren Verlangen zu tun war. Hier war eben das Volksgedicht, das immer den Kern der Erscheinung erfaßt, und in einfachen, plastischen Zügen ihn wiederum zur Erscheinung bringt; während dort, in der Geschichte — d. h. nicht wie sie an sich war, sondern wie sie uns einzig kenntlich vorliegt — diese Erscheinung in unendlich bunter, äußerlicher Zerstreutheit sich kundgibt, und nicht eher zu jener plastischen Gestalt gelangt, als bis das Volksauge sie ihrem Wesen nach ersieht, und als künstlerischen Mythos gestaltet.

Dieser Tannhäuser war unendlich mehr als Manfred; denn er war der Geist des ganzen gibelinischen Geschlechtes für alle Zeiten, in eine einzige, bestimmte, unendlich ergreifende und rührende Gestalt gefaßt, in dieser Gestalt aber Mensch bis auf den heutigen Tag, bis in das Herz eines lebenssehnsüchtigen Künstlers. Doch von diesen Beziehungen später!

Für jetzt berichte ich bloß noch, daß ich auch in der Wahl des Tannhäuserstoffes gänzlich ohne Reflexion verfuhr, und bestätige somit nur die Erscheinung, daß ich, ohne kritisches Bewußtsein, durchaus unwillkürlich zu meiner Entscheidung mich bestimmt fühlte. Durch meine Erzählung allein erhellt es, wie ganz ungrundsätzlich ich mit dem „fliegenden Holländer" meine neue Bahn eingeschlagen hatte. Mit der „Sarazenin" war ich im Bregiffe gewesen, mehr oder weniger in die Richtung meines „Rienzi" mich zurückzuwerfen, um eine große fünfaktige „historische" Oper zu verfertigen: erst der überwältigende, mein individuelles Wesen bei weitem energischer erfassende Stoff des Tannhäusers, erhielt mich im Festhalten der mit Notwendigkeit eingeschlagenen neuen Richtung. Es geschah dies, wie ich nun berichten will, unter noch andauernden lebhaften Konflikten mit zufälligen äußeren Einflüssen, die allmählich meine Richtung mir auch zu immer deutlicherem Bewußtsein bringen sollten. — —

Endlich, nach fast dreijährigem Auftenhalte, verließ ich,

neunundzwanzig Jahre alt, Paris. Meine direkte Reise nach Dresden führte durch das thüringische Tal, aus dem man die Wartburg auf der Höhe erblickt. Wie unsäglich heimisch und anregend wirkte auf mich der Anblick dieser mir bereits gefeiten Burg, die ich — wunderlich genug! — nicht eher wirklich besuchen sollte, als sieben Jahre nachher, wo ich — bereits verfolgt — von ihr aus den letzten Blick auf das Deutschland warf, das ich damals mit so warmer Heimatsfreude betrat, und nun als Geächteter, landesflüchtig verlassen mußte! — —

Ich traf in Dresden ein, um die versprochene Aufführung meines „Rienzi" zu betreiben. Vor dem wirklichen Beginne der Proben machte ich noch einen Ausflug in das böhmische Gebirge: dort verfaßte ich den vollständigen szenischen Entwurf des „Tannhäuser". Bevor ich an seine Ausführung gehen konnte, sollte ich mannigfaltig unterbrochen werden. Das Einstudieren meines „Rienzi" begann, dem manche Zurechtlegungen und Änderungen der ausschweifend weit ausgeführten Komposition vorangingen. Die Beschäftigung mit der endlichen Aufführung einer meiner Opern unter so genügenden Verhältnissen, wie sie mir das Dresdener Hoftheater darbot, war für mich ein neues Element, das lebhaft zerstreuend auf mein Inneres wirkte. Ich fühlte mich damals von meinem Grundwesen so heiter abgezogen, und auf das Praktische gerichtet aufgelegt, daß ich es sogar vermochte, einen früheren, längst bereits vergessenen Entwurf zu einem Opernsüjet, nach dem Königschen Romane „die hohe Braut", für meinen nachmaligen Kollegen im Dresdener Hofkapellmeisteramte, der eben ein Operntextbedürfnis zu empfinden glaubte, und den ich mir dadurch zu verbinden suchte, in leichten Opernversen nebenbei mit auszuführen.* — die wachsende Teilnahme der Sänger für meinen „Rienzi", namentlich der höchst liebenswürdig sich äußernde Enthusiasmus des ungemein begabten Sängers der Hauptrolle, berührten mich außerordentlich angenehm und erhebend. Nach langem Ringen in den kleinlichsten Verhältnissen,

* Es ist dies derselbe Text, der — nachdem mein Kollege es bedenklich gefunden haben mußte, etwas auszuführen, was ich ihm abtrat — von Kittl, der nirgends ein bessers Operntextbuch erhalten konnte, als eben dieses, komponiert, und unter dem Titel „die Franzosen vor Nizza", mit verschiedenen K. K. österreichischen Abänderungen, in Prag zur Aufführung gebracht worden ist.

nach härtestem Kämpfen, Leiden und Entsagen unter dem lieblosen Pariser Kunst- und Lebensgetriebe, befand ich mich schnell in einer anerkennenden, fördernden, oft liebevoll entgegenkommenden Umgebung. Wie verzeihlich, wenn ich begann mich Täuschungen zu überlassen, aus denen ich doch mit schmerzlicher Empfindung wieder erwachen mußte! Durfte nun aber eines geeignet sein, mich über meine wahre Stellung zu den bestehenden Verhältnissen zu täuschen, so war dies der ungemeine Erfolg der Aufführung meines „Rienzi“ in Dresden: — ich ganz Einsamer, Verlassener, Heimatloser, fand mich plötzlich geliebt, bewundert, ja von Vielen mit Erstaunen betrachtet; und, dem Begriffe unserer Verhältnisse gemäß, sollte dieser Erfolg für meine ganze Lebensexistenz eine gründlich dauernde Basis des bürgerlichen und künstlerischen Wohlbefindens gewinnen durch meine, alles überraschende Ernennung zum Kapellmeister der Königlich Sächsischen Hofkapelle.

Hier war es, wo eine große, durch die Umstände mir aufgenötigte, dennoch aber nicht ganz unbewußte Selbsttäuschung der Grund zu einer neuen leidenvollen, aber entscheidenden Entwicklung meines menschlich-künstlerischen Wesens wurde. Meine frühesten, dann meine Pariser, und endlich selbst meine bereits in Dresden gemachten Erfahrungen, hatten mich nicht mehr im Unklaren über den wirklichen Charakter unsrer ganzen öffentlichen Kunstzustände, namentlich auch so weit sie von unsren Kunstinstituten selbst ausgehen, gelassen; mein Widerwille, mit ihnen mich anders einzulassen, als höchstens die mir nötige Aufführung meiner Opern es erforderte, war schon zu großer Stärke in mir gediehen. Daß nicht der Kunst, wie ich sie erkennen gelernt hatte, sondern einem durchaus andren, nur mit dem künstlerischen Anscheine sich schmückenden Interesse in den Erscheinungen unsres öffentlichen Kunstlebens gedient wird, war gerade mir zur bestimmtesten Einsicht gekommen. Noch aber war ich nicht auf den eigentlichen Grund der Ursachen dieser Erscheinung gedrungen, die ich somit mehr nur für zufällig und willkürlich bestimmbar halten mußte: erst jetzt sollte mir allmählich dieser Grund schmerzlich klar werden. — Gegen meine wenigen näheren Freunde äußerte ich meine innerliche Abneigung, und mein darauf begründetes Bedenken gegen die Annahme der mir in Aussicht gestellten Hofkapellmeisterstelle unverhohlen. Sie

konnten mich nicht begreifen; und das war natürlich, denn ich selbst konnte eben nur meine innerliche Abneigung, nicht aber, vom praktischen Verstande begreifliche, Gründe derselben ausdrücken. Der Rückblick auf meine bisherigen zerrütteten, kummervollen äußeren Verhältnisse, die von nun an sicher geordnet werden sollten, dann aber die Annahme, daß ich bei der gewonnenen, mir so günstigen Stimmung der Umgebung, und namentlich bei dem bestechend schönen Bestande der vorhandenen Kunstmittel, jedenfalls viel Gutes für die Kunst zu Tage fördern können würde, bekämpften, wie bei noch mangelnder Erfahrung gerade nach dieser Seite hin leicht erklärlich ist, bald siegreich meine Abneigung. Das Innewerden der hohen Meinung, die man gewohnter Weise von einer solchen Stellung hegt; der Glanz, in dem meine Beförderung zu ihr andren erschien, blendeten auch mich endlich, einen außerordentlichen Glücksfall in dem zu ersehen, was sehr bald die Quelle eines zehrenden Leidens für mich werden sollte. Ich ward — froh und freudig! — Königlicher Kapellmeister. —

Die sinnlich behagliche Stimmung, die mir durch den Umschwung meiner äußeren Verhältnisse gekommen war, und durch den ersten Genuß einer gesicherten Lebenslage, namentlich aber auch einer öffentlichen Zuneigung und Bewunderung, sich bis zu einem wollüstig freudigen Selbstgefühle steigerte, verführte mich bald immer gründlicher zur Verkennung und Mißverwendung meines eigentlichen Wesens, wie es sich bis dahin mit notwendiger Konsequenz entwickelt hatte. Zunächst täuschte mich die, immerhin wohl nicht durchaus grundlose, Annahme eines schnellen, oder — wenn langsameren — doch unausbleiblichen, lohnbringenden Erfolges meiner Opern durch ihre Verbreitung über die deutschen Theater. Verführte mich der hartnäckige Glaube hieran in der Folge immer mehr zu Opfern und Unternehmungen, die bei ausbleibendem Erfolge meine äußeren Verhältnisse von neuem zerrütten mußten, so lenkte der ihm zugrunde liegende, mehr oder weniger auf hastigen Genuß zielende Trieb, mich eine Zeit lang unmerklich auch von meiner eingeschlagenen künstlerischen Richtung ab. Das hierauf Bezügliche dünkt mich der Mitteilung nicht unwert, weil in ihm ein gewiß nicht unbedeutendes Material zur Beurteilung der Entwicklung einer künstlerischen Individualität liegt.

Sogleich nach dem Erfolge des „Rienzi" auf dem Dresdener Hoftheater, faßte die Direktion den Beschluß, auch meinen „fliegenden Holländer" alsbald zur Aufführung bringen zu lassen. Die Annahme dieser Oper von Seiten der Berliner Hoftheaterintendanz war nichts andres als eine künstlich veranlaßte, wohlfeile und durchaus erfolglose Gefälligkeitsbezeigung gewesen. Bereitwillig erfaßte ich das Anerbieten der Dresdener Direktion, und studierte die Oper schnell ein, ohne sonderliche Sorge für die Mittel der Aufführung: das Werk erschien mir unendlich einfacher für die Darstellung, als der vorangegangene „Rienzi", die Anordnung der Szene leichter und verständlicher. Die männliche Hauptpartie zwang ich fast einem Sänger auf, der genug Erfahrung und Selbstkenntnis hatte, um sich der Aufgabe nicht gewachsen zu fühlen. — Die Aufführung mißglückte in der Hauptsache durchaus. Dieser Erscheinung gegenüber fühlte sich das Publikum um so weniger zu Erfolgsbezeigungen bestimmt, als es von dem Genre selbst verdrießlich berührt wurde, indem es durchaus etwas dem „Rienzi" Ähnliches erwartet und verlangt hatte, nicht aber etwas ihm geradeswegs Entgegengesetztes. Meine Freunde waren betreten über diesen Erfolg; es lag ihnen fast nur daran, seinen Eindruck sich und dem Publikum zu verwischen, und zwar durch eine feurige Wiederaufnahme des „Rienzi". Ich selbst war verstimmt genug, um zu schweigen, und den „fliegenen Holländer" unverteidigt zu lassen. In meiner, bereits bezeichneten, damaligen Hauptstimmung lag es, daß ich das zunächst Erfolgreiche vorzog, und nach innen zu mit den Hoffnungen betäubte, die in jener bisher erfolgreichen Richtung sich mir darboten. Ich geriet unter diesen äußeren Eindrücken von neuem in ein Schwanken, das auf eine stark beunruhigende Weise durch meine Berührungen mit der Schröder-Devrient vermehrt wurde. —

Bereits deutete ich an, welchen außerordentlichen und nachhaltigen Eindruck in früherer Jugend die künstlerische Lebenserscheinung dieser in jeder Hinsicht ungewöhnlichan Frau auf mich gemacht hatte. Jetzt, nach einer Zwischenzeit von acht Jahren, trat ich mit ihr in persönliche Berührung, deren Grund und Zweck meine künstlerische, mir tief bedeutsame Beziehungen zu ihr war. Ich traf diese genial Natur mit sich und ihrem Wesen in die mannigfaltigsten Widersprüche verwickelt, die mich so beun-

ruhigend mit berührten, als sie mit leidenschaftlicher Heftigkeit in ihr sich äußerten. Die Verzerrtheit und widerliche Hohlheit unsres modernen Theaterwesens war um so weniger ohne Einfluß auf die Künstlerin geblieben, als diese, weder als Künstlerin noch als Weib, jene kalte Ruhe des Egoismus besaß, mit der sich z. B. eine Jenny Lind gänzlich außer dem Rahmen des modernen Theaters stellt, und sich frei von jeder kompromittierenden Berührung mit diesem erhält. Die Schröder-Devient war weder in der Kunst noch im Leben eine Erscheinung jenes Virtuosentums, das nur durch vollständige Vereinzelung gedeiht und in ihr allein zu glänzen vermag: sie war hier wie dort durchaus Dramatikerin, im vollen Sinne der Wortes; sie war auf die Berührung, auf die Verschmelzung mit dem Ganzen hingedrängt, und dies Ganze war eben in Leben und Kunst unser soziales Leben und unsre theatralische Kunst. Ich habe nie einen großherzigeren Menschen im Kampfe mit kleinlicheren Vorstellungen gesehen, als die, welche dieser Frau, durch ihre wiederum notwendige Berührung mit ihrer Umgebung, von außen zugeführt worden waren. Auf mich wirkte meine innige Teilnahme für dieses künstlerische Weib fast weniger anregend, als peinigend, und zwar peinigend, weil sie mich ohne Befriedigung anregte. Sie studierte die „Senta" in meinem „fliegenden Holländer", und gab diese Rolle mit so genial schöpferischer Vollendung, daß ihre Leistung allein diese Oper vor völligem Unverständnisse von Seiten des Publikums rettete, und selbst zur lebhaftesten Begeisterung hinriß. Mir erweckte dies nun den Wunsch, für sie selbst unmittelbar zu dichten, und ich griff um dieses Zweckes willen zu dem verlassenen Plane der „Sarazenin" zurück, den ich nun schnell zu einem vollständigen szenischen Entwurfe ausführte. Diese ihr vorgelegte Dichtung sprach sie aber wenig an, namentlich um Beziehungen willen, die sie gerade in ihrer damaligen Lage nicht wollte gelten lassen. Ein Grundzug meiner Heldin ging in den Satz aus: „die Prophetin kann nicht wieder Weib werden". Die Künstlerin wollte aber — ohne es bestimmt auszusprechen — das Weib durchaus nicht aufgeben; und erst jetzt muß ich gestehen, ihren sicheren Instinkt richtig würdigen zu können, wo mir die Erscheinungen, denen gegenüber sich ihr Instinkt geltend machte, verwischt worden sind, wogegen die große Trivialität derselben mich damals in einem

Grade anwiderte, daß ich, von ihnen auf die künstlerische Frau zurückblickend, diese in einem ihrer unwürdigen Begehren begriffen halten mußte.

Ich geriet unter solchen Eindrücken in einen Widerstreit mit mir, der unsrer ganzen modernen Entwicklung eigentümlich ist, und nur von denen nicht empfunden oder als irgendwie bereits abgemacht angesehen wird, die überhaupt keine Kraft zur Entwicklung haben, und dafür mit angelernten — vielleicht selbst neuesten — Meinungen sich für ihr Anschauungsvermögen begnügen. Ich will versuchen, diesen Widerstreit in Kürze zu bezeichnen, wie er sich in mir und meinen Verhältnissen äußerte.

Durch die glückliche Veränderung meiner äußeren Lage, durch die Hoffnungen, die ich auf ihre noch günstigere Entwicklung setzte, endlich durch persönliche, in einem gewissen Sinne berauschende Berührungen mit einer mir neuen und geneigten Umgebung, war ein Verlangen in mir genährt, das mich auf Genuß hindrängte, und um dieses Genusses willen mein inneres, unter leidenvollen Eindrücken der Vergangenheit und durch den Kampf gegen sie, in mir gestaltetes Wesen von seiner eigentümlichen Richtung ablenkte. Ein Trieb, der in jedem Menschen zum unmittelbaren Leben hindrängt, bestimmte mich in meinen besonderen Verhältnissen als Künstler nun in einer Richtung, die mich wiederum sehr bald und heftig anekeln mußte. Dieser Trieb wäre im Leben nur zu stillen gewesen, wenn ich auch als Künstler Glanz und Genuß durch vollständige Unterordnung meines wahren Wesens unter die Anforderungen des öffentlichen Kunstgeschmackes zu erstreben gesucht hätte; ich hätte mich der Mode und der Spekulation auf ihre Schwächen hingeben müssen, und hier, an diesem Punkte, wurde es meinem Gefühle klar, daß ich beim wirklichen Eintritte in diese Richtung vor Ekel zugrunde gehen müßte. Sinnlichkeit und Lebensgenuß stellten sich somit meinem Gefühle nur in der Gestalt dessen dar, was unsre moderne Welt als Sinnlichkeit und Lebensgenuß bietet; und als Künstler stellte sich dies mir als erreichbar wiederum nur in der Richtung dar, die ich bereits als Ausbeutung unsres elenden öffentlichen Kunstwesens kennen gelernt hatte. Im Punkte der wirklichen Liebe beobachtete ich zu gleicher Zeit an einer von mir bewunderten Frau die Erscheinung, daß ein dem meinigen

gleiches Verlangen sich nur an den trivialsten Begegnungen befriedigt wähnen durfte, und zwar in einer Weise, daß der Wahn dem Bedürfnisse nie wahrhaft verhüllt werden konnte. — Wandte ich mich nun endlich hiervon mit Widerwillen ab, und verdankte ich die Kraft meines Widerwillens nur meiner bereits zur Selbständigkeit entwickelten, menschlich-künstlerischen Natur, so äußerte sie sich, menschlich und künstlerisch, notwendig als Sehnsucht nach Befriedigung in einem höheren, edleren Elemente, das, in seinem Gegensatze zu der einzig unmittelbar erkennbaren Genußsinnlichkeit der mich weithin umgebenden modernen Gegenwart in Leben und Kunst, mir als ein reines, keusches, jungfräuliches, unnahbar und ungreifbar liebendes erscheinen mußte. Was endlich konnte diese Liebessehnsucht, das Edelste, was ich meiner Natur nach zu empfinden vermochte, wieder anderes sein, als das Verlangen nach dem Hinschwinden aus der Gegenwart, nach dem Ersterben in einem Elemente unendlicher, irdisch unvorhandener Liebe, wie es nur mit dem Tode erreichbar schien? Was war aber dennoch im Grunde dieses Verlangen anderes, als die Sehnsucht der Liebe, und zwar der wirklichen, aus dem Boden der vollsten Sinnlichkeit entkeimten Liebe, — nur einer Liebe, die sich auf dem ekelhaften Boden der modernen Sinnlichkeit eben nicht befriedigen konnte? — Wie albern müssen mir nun die in moderner Lüderlichkeit geistreich gewordenen Kritiker vorkommen, die meinem „Tannhäuser" eine spezifisch christliche, impotent verhimmelnde Tendenz andichten wollen! Das Gedicht ihrer eignen Unfähigkeit erkennen sie einzig im Gedichte dessen, den sie eben nicht begreifen können. —

Ich habe hier die Stimmung genau bezeichnet, in der mir die Gestalt des Tannhäuser mahnend wiederkehrte, und mich zur Vollendung seiner Dichtung antrieb. Es war eine verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt, als ich die Musik des „Tannhäusers" entwarf und ausführte. Meine wahre Natur, die mir im Ekel vor der modernen Welt und im Drange nach einem Edleren und Edelsten ganz wiedergekehrt war, umfing wie mit einer heftigen und brünstigen Umarmung die äußersten Gestalten meines Wesens, die beide in einen Strom; höchstes Liebesverlangen, mündeten. — Mit diesem Werke schrieb ich mir mein Todesurteil: vor der modernen Kunstwelt konnte ich nun nicht mehr auf Leben hoffen.

Dies fühlte ich; aber noch wußte ich es nicht mit voller Klarheit: — dies Wissen sollte ich mir erst noch gewinnen.

Zuvörderst habe ich noch mitzuteilen, wie auch durch weitere Erfahrungen von außen her ich in meiner Richtung bestimmt wurde. — Meine Hoffnungen auf schnelle Erfolge Verbreitung meiner Opern auf deutschen Theatern blieben durchaus unerfüllt; von den bedeutendsten Direktionen wurden mir meine Partituren — oft sogar im uneröffneten Pakete — ohne Annahme zurückgeschickt. Nur durch große Bemühungen persönlicher Freundschaft gelang es, in Hamburg den „Rienzi" zur Aufführung zu bringen: ein durchaus ungeeigneter Sänger verdarb die Hauptpartie, und der Direktor sah sich, bei einem mühsam aufrecht erhaltenen, ungenügenden Erfolge, in seinen ihm erregten Hoffnungen getäuscht. Ich ersah dort zu meinem Erstaunen, daß selbst dieser „Rienzi" den Leuten zu hoch gegeben war. Mag ich selbst jetzt noch so kalt auf dieses mein früheres Werk zurückblicken, so muß ich doch eines in ihm gelten lassen, den jugendlichen, heroisch gestimmten Enthusiasmus, der ihn durchweht. Unser Publikum hat sich aber an den Meisterwerken der modernen Opernmachkunst gewöhnt, Stoff zu Theaterenthusiasmus sich aus etwas ganz anderem herauszufinden, als aus der Grundstimmung eines dramatischen Werkes. In Dresden half mir etwas andres auf, nämlich das rein sinnliche Ungestüm der Erscheinung, die dort unter Umständen, die in diesem Bezuge glücklich waren, und namentlich durch den Glanz der Mittel und des Naturells des Hauptsängers, in berauschender Weise auf das Publikum wirkte. — Hiergegen machte ich wieder andre Erfahrungen mit dem „fliegenden Holländer". Bereits hatte der alte Meister Spohr diese Oper schnell in Kassel zur Aufführung gebracht. Dies war ohne Aufforderung meinerseits geschehen; dennoch fürchtete ich, Spohr fremd bleiben zu müssen, weil ich nicht einzusehen vermochte, wie meine jugendliche Richtung sich zu seinem Geschmacke verhalten könnte. Wie war ich erstaunt und freudig überrascht, als dieser graue, von der modernen Musikwelt schroff und kalt sich abscheidende, ehrwürdige Meister in einem Briefe seine volle Sympathie mir kundtat, und diese einfach durch die innige Freude erklärte, einem jungen Künstler zu begegnen, dem man es in allem ansähe, daß es ihm um die Kunst Ernst sei! Spohr, der Greis, blieb der einzige deutsche

Kapellmeister, der mit warmer Liebe mich aufnahm, meine Arbeiten nach Kräften pflegte, und unter allen Umständen mir treu und freundlich gesinnt blieb. — Auch in Berlin kam nun der „fliegende Holländer“ zur Aufführung; ich erhielt keinen Grund zu einer eigentlichen Unzufriedenheit mit ihrer Beschaffenheit. Die Erfahrung ihres Eindruckes auf das Publikum war mir hier aber sehr wichtig: die mißtrauischeste, zum Schlechtfinden aufgelegteste Berliner Kälte desselben, die den ganzen ersten Akt über angehalten hatte, ging im Verlaufe des zweiten Aktes in vollste Wärme und Ergriffenheit über. Ich konnte den Erfolg nicht anderes als durchaus günstig betrachten: dennoch verschwand die Oper sehr bald vom Repertoir. Ein sicherer Instinkt für das moderne Theaterwesen leitete die Direktion, indem sie diese Oper, selbst wenn sie gefiel, als unpassend für ein Opernrepertoir ansah. Ich erkenne heute, wie richtig hiermit überhaupt über das Wesen der Theaterkunst geurteilt ist. Ein Stück für das Repertoir, das längere Zeit hindurch, oder vielleicht immer, abwechselnd mit andren Stücken seines Gleichen, einem Publikum vorgeführt werden soll, darf aus keiner Stimmung entstanden sein, und zu seinem Verständnisse keine Stimmung nötig haben, die von einer besonderen individuellen Natur ist. Es müssen hierzu Stücke verwandt werden, die entweder von ganz allgemein gleichgültiger Stimmung, oder einer Stimmung überhaupt ganz bar sind, also auch auf die Erweckung einer besonderen Stimmung beim Publikum gar nicht ausgehen, und nur durch den äußerlichen Reiz der Vorführung, durch mehr oder weniger rein persönliche Teilnahme für die darstellenden Virtuosen, eine zerstreuende Unterhaltung zu bewirken imstande sind. Die Vorführung älterer, sogenannter klassischer Werke, die zu wirklichem Verständnisse allerdings nur durch Erweckung individueller Stimmungen gelangen könnten, ist nirgends das Werk der Überzeugung der Theaterdirektoren, sondern, auch für den Erfolg, nur eine mühsam künstlich erfüllte Forderung unsrer ästhetischen Kritik. Die Stimmung, die mein „fliegender Holländer“ im glücklichen Falle zu erwecken vermochte, war aber eine so prägnante, ungewohnte und tieferergte, daß selbst diejenigen, die ganz von ihr erfüllt worden waren, unmöglich häufig und schnell hintereinander aufgelegt sein konnten, in dieselben Stimmung sich wiederum versetzen zu lassen. Von solchen Stimmungen will ein

Publikum, will jeder Mensch, überrascht werden: der heftige und tiefnachwirkende Schlag dieser Überraschung ist — auch als Zweck des Kunstwerkes — das Wohltätige und Erhebende in der Wirkung einer dramatischen Vorstellung. Dieselbe Überraschung gelingt entweder nie wieder, oder nur bei sehr seltener Wiederholung, und nach allmählich durch das Leben bewirkter Verwischung des empfangenen ersten Eindruckes; wogegen die gewaltsame Anreizung, mit bewußter Absicht diese Überraschung sich zu verschaffen, ein krankhafter Zug unserer modernen Kunstschwelgerei ist. Von Menschen, die sich stets aus dem Leben wahrhaft fortentwickeln, ist, streng genommen, dieselbe Wirkung von der Aufführung desselben dramatischen Werkes gar nie wieder zu gewinnen; und dem erneuten Verlangen könnte nur ein neues Kunstwerk entsprechen, das wiederum aus einer ebenfalls neuen Entwicklungsphase des Künstlers hervorgegangen ist. — Ich berühre hier das, was ich in der Einleitung gegen das Monumentale in unsrem Kunsttreiben aussprach, und bestätige somit aus der Erforschung und vernünftigen Deutung der vorhandenen Erscheinungen, das Bedürfnis nach dem stets neuen, immer der Gegenwart unmittelbar entsprungenen und ihr allein angehörigen Kunstwerke der Zukunft, das eben nicht als eine monumentale, sondern als eine das Leben selbst, in seinen verschiedensten Momenten wiederspiegelnde, in unendlich wechselnder Vielheit sich kundbebende Erscheinung verstanden werden kann. —

Begriff ich dies auch zu jener Zeit noch nicht klar, so drängte es als Wahrnehmung sich doch meiner Empfindung auf, und zwar namentlich durch Innewerden des ungemein starken Eindruckes, den mein „fliegender Holländer" auf *Einzelne* gemacht hatte. In Berlin, wo ich übrigens durchaus unbekannt war, empfing ich von zwei Menschen — einem Manne und einer Frau, die, mir zuvor ganz fremd, der Eindruck des „fliegenden Holländers" plötzlich mir zugeführt hatte — die erste bestimmte Genugtuung und Aufforderung für die von mir eingeschlagene eigentümliche Richtung. Von jetzt an verlor ich immer mehr das eigentliche „Publikum" aus den Augen: die Gesinnung einzelner, bestimmter Menschen nahm für mich die Stelle der nie deutlich zu fassenden Meinung der Masse ein, die mir — in diesem Bezuge noch ganz Gedankenlosen — bis dahin in un-

bestimmtesten Umrissen als der Gegenstand vorgeschwebt hatte, an den ich mich als Dichter mitteilte. Das Verständnis meiner Absicht ward mir immer deutlicher zur Hauptsache, und um dies Verständins mir zu versichern, wandte ich mich unwillkürlich nun eben nicht mehr an die mir fremde Masse, sondern an die individuellen Persönlichkeiten, die mir nach ihrer Stimmung und Gesinnung deutlich gegenwärtig waren. Diese bestimmtere Stellung zu denen, an die ich mich mitteilen wollte, übte von nun an auch einen sehr wichtigen Einfluß auf mein künstlerisches Gestaltungswesen aus. Ist der Trieb, seine Absicht verständlich mitzuteilen, der wahrhaft gestaltunggebende im Künstler, so wird seine Tätigkeit notwendig durch die Eigentümlichkeit dessen bestimmt, von dem er seine Absicht verstanden wissen will. Steht ihm als solcher eine unbestimmte, nie deutlich erkennbare, in ihren Neigungen nie sicher zu erfassende, daher auch nie von ihm selbst wirklich zu verstehende, Masse gegenüber, wie wir sie im heutigen Theaterpublikum vorfinden, so wird der Künstler notwendig auch für die Darlegung seiner Absicht zu einer verschwimmenden, in das Allgemeine oft willenlos sich verlierenden, undeutlichen Gestaltung, ja — genau genommen — schon für den Stoff selbst bestimmt, der ihm gar nicht anders, als für eine verschwimmende Gestaltung geeignet, beikommen kann. Die aus einer solchen Stellung sich ergebende, ungünstige Beschaffenheit der künstlerischen Arbeit, kam meinem Gefühle jetzt an meinen bisherigen Opern zur Wahrnehmung. Ich empfand, den Erscheinungen der modernen Theaterkunst gegenüber, wohl den bedeutenderen Inhalt meiner Schöpfungen, zugleich aber auch das Unbestimmte, oft Unbedeutliche der Gestaltung dieses Inhaltes, dem jene notwendige, scharfe Individualität somit selbst noch nicht zu eigen sein konnte. Richtete ich nun meinen Mitteilungstrieb unwillkürlich an die Empfänglichkeit mir vertrauter, gleichfühlender, bestimmter Individuen, so gewann ich hierdurch die Fähigkeit eines sichereren, deutlicheren Gestaltens. Ich streifte, ohne hierbei mit reflektierter Absichtlichkeit zu Werke zu gehen, das gewohnte Verfahren des Gestaltens in das Massenhafte, immer mehr von mir ab; trennte die Umgebung von dem Gegenstande, der früher oft gänzlich in ihr verschwamm, schärfer ab; hob diesen desto deutlicher hervor, und gewann so die Fähigkeit, die Umgebung selbst aus opernhafter,

weitgestreckter Ausdehnung, zu plastischen Gestalten zu verdichten.

Unter solchen Einflüssen, und bei diesem Verfahren, führte ich meinen „Tannhäuser" aus, und vollendete ihn nach wiederholten und verschiedenartigen Unterbrechungen. —

Ich hatte mit dieser Arbeit einen neuen Entwicklungsweg in der mit dem „fliegenden Holländer" eingeschlagenen Richtung zurückgelegt. Mit meinem ganzen Wesen war ich in so verzehrender Weise dabei tätig gewesen, daß ich mich entsinnen muß, wie ich, je mehr ich mich der Beendigung der Arbeit näherte, von der Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod würde mich an dieser Beendigung verhindern, so daß ich bei der Aufzeichnung der letzten Note mich völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre. —

Sogleich nach dem Schlusse dieser Arbeit war es mir vergönnt, zu meiner Erholung eine Reise in ein böhmisches Bad zu machen. Hier, wie jedesmal, wenn ich mich der Theaterlampenluft und meinem „Dienste" in ihrer Atmosphäre entziehen konnte, fühlte ich mich bald leicht und fröhlich bestimmt; zum ersten Male machte sich eine, meinem Charakter eigentümliche Heiterkeit, auch mit künstlerischer Bedeutung merklich bei mir geltend. Mit fast willkürlicher Absichtlichkeit hatte ich in der letzten Zeit mich bereits dazu bestimmt, mit Nächstem eine komische Oper zu schreiben; ich entsinne mich, daß zu dieser Bestimmung namentlich der wohlgemeinte Rat guter Freunde mitgewirkt hatte, die von mir eine Oper „leichteren Genres" verfaßt zu sehen wünschten, weil diese mir den Zutritt zu den deutschen Theatern verschaffen, und so für meine äußeren Verhältnisse einen Erfolg herbeiführen sollte, dessen hartnäckiges Ausbleiben diese allerdings mit einer bedenklichen Wendung zu bedrohen begonnen hatte. Wie bei den Athenern ein heiteres Satyrspiel auf die Tragödie folgte, erschien mir auf jener Vernügungsreise plötzlich das Bild eines komischen Spieles, das in Wahrheit als beziehungsvolles Satyrspiel meinem „Sängerkriege auf Wartburg" sich anschließen konnte. Es waren dies „die Meistersinger zu Nürnberg", mit Hans Sachs an der Spitze. Ich faßte Hans Sachs als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes auf, und stellte ihn mit seiner Geltung der meistersingerlichen Spießbürgerschaft entgegen, deren durchaus drolligem, tabulatur-poe-

tischem Pedantismus ich in der Figur des „Merkers“ einen ganz persönlichen Ausdruck gab. Dieser „Merkur“ war bekanntlich (oder unseren Kritikern vielleicht auch nicht bekanntlich) der von der Singerzunft bestellte Aufpasser, der auf die, den Regeln zuwiderlaufenden Fehler der Vortragenden, und namentlich der Aufzunehmenden, „merken“ und sie mit Strichen aufzeichnen mußte: wem so eine gewisse Anzahl von Strichen zugeteilt war, der hatte „versungen“. — Der Älteste der Zunft bot nun die Hand seiner jungen Tochter demjenigen Meister an, der bei einem bevorstehenden öffentlichen Wettsingen den Preis gewinnen würde. Dem Merker, der bereits um das Mädchen freit, entsteht ein Nebenbuhler in der Person eines jungen Rittersohnes, der, von der Lektüre des Heldenbuches und der alten Minnesänger begeistert, sein verarmtes und verfallenes Ahnenschloß verläßt, um in Nürnberg die Meistersingerkunst zu erlernen. Er meldet sich zur Aufnahme in die Zunft, hierzu namentlich durch eine schnell entflammte Liebe zu dem Preismädchen bestimmt, „das nur ein Meister der Zunft gewinnen soll“; zur Prüfung bestellt, singt er ein enthusiastisches Lied zum Lobe der Frauen, das bei dem Merker aber unaufhörlichen Anstoß erregt, so daß der Aspirant schon mit der Hälfte seines Liedes „versungen“ hat. Sachs, dem der junge Mann gefällt, vereitelt dann — in guter Absicht für ihn — einen verzweiflungsvollen Versuch, das Mädchen zu entführen; hierbei findet er zugleich aber auch Gelegenheit, den Merker entsetzlich zu ärgern. Dieser nämlich, der Sachs zuvor wegen eines immer noch nicht fertigen Paares Schuhe, mit der Absicht, ihn zu demütigen, grob angelassen hatte, stellt sich in der Nacht vor dem Fenster des Mädchens auf, um ihr das Lied, mit dem er sie zu gewinnen hofft, als Ständchen zur Probe vorzusingen, da es ihm darum zu tun ist, sich ihrer, bei der Preissprechung entscheidenden Stimme dafür zu versichern. Sachs, dessen Schusterwerkstatt dem besungenen Hause gegenüber liegt, fängt beim Beginne des Merkers ebenfalls laut zu singen an, weil ihm — wie er dem darüber Erbosten erklärt — dieß nötig sei, wenn er so spät sich noch zur Arbeit wach erhalten wolle: daß die Arbeit aber dränge, wisse niemand besser als eben der Merker, der ihn um seine Schuhe so hart gemahnt habe. Endlich verspricht er dem Unglücklichen einzuhalten, nur solle er ihm gestatten, die Fehler, die er nach *seinem* Gefühle in dem Liede

des Merkers finden würde, auch auf seine Art — als Schuster — anzumerken, nämlich jedesmal mit einem Hammerschlgae auf den Schuh überm Leisten. Der Merker singt nun: Sachs klopft oft und wiederholt auf den Leisten. Wüthend springt der Merker auf; jener frägt ihn gelassen, ob er mit seinem Liede fertig sei? „Noch lange nicht", schreit dieser. Sachs hält nun lachend die Schuhe zum Laden heraus, und erklärt, sie seinen just von den „Merkerzeichen" fertig geworden. Mit dem Reste seines Gesanges, den er in Verzweiflung ohne Absatz herausschreit, fällt der Merker vor der heftig kopfschüttelnden Frauengestalt am Fenster jämmerlich durch. Trostlos hierüber fordert er am andren Tage von Sachs ein neues Lied zu seiner Brautbewerbung; dieser gibt ihm ein Gedicht des jungen Ritters, von dem er vorgibt, nicht zu wissen, woher es ihm gekommen sei: nur ermahnt er ihn, genau auf eine passende „Weise" zu achten, nach der es gesungen werden müsse. Der eitle Merker hält sich hierin für vollkommen sicher, und singt nun vor dem öffentlichen Meister- und Volksgerichte das Gedicht nach einer gänzlich unpassenden und entstellenden Weise ab, so daß er abermals, und diesmal entscheidend durchfällt. Wüthend hierüber wirft er Sachs, der ihm ein schändliches Gedicht aufgehängt habe, Betrug vor; dieser erklärt das Gedicht sei durchaus gut, nur müsse es nach einer entsprechenden Weise gesungen werden. Es wird festgesetzt, wer die richtige Weise wisse, solle Sieger sein. Der junge Ritter leistet dies, und gewinnt die Braut; den Eintritt in die Zukunft, die ihm nun angeboten wird, verschmäht er aber. Sachs verteidigt da die Meistersingerschaft mit Humor, und schließt mit dem Reime:

„Zerging' das heil'ge römische Reich in Dunst,
Uns bliebe doch die heil'ge deutsche Kunst." —

So mein schnell erfundener und entworfener Plan. Kaum hatte ich ihn niedergeschrieben, so ließ es mir aber auch schon keine Ruhe, den ausführlicheren Plan des „Lohengrin" zu entwerfen. Es geschah dies während desselben kurzen Badeaufenthaltes, trotz der Ermahnungen des Arztes, mit derlei Dingen mich jetzt nicht zu beschäftigen. Eine besondere Bewandtnis mußte es damit haben, daß ich gerade jetzt so schnell von dem erquicklichen kleinen Ausfluge in das Gebiet des Heiteren, in die sehnsüchtig ernste Stimmung zurückgetrieben ward, mir der ich den „Lohengrin" zu erfassen so leidenschaftlich mich gedrängt

fühlte. Mir ist es jetzt klar geworden, aus welchem Grunde jene heitere Stimmung, wie sie sich in der Konzeption der „Meistersinger“ zu genügen suchte, von keiner wahrhaften Dauer bei mir sein konnte. Sie sprach sich damals nur erst noch in der Ironie aus, und bezog sich als solche mehr auf das bloß formell-künstlerische meiner Richtung und meines Wesens, als auf den Kern derselben, wie er im Leben selbst wurzelt. — Die einzige, für unsre Öffentlichkeit verständliche, und deshalb irgendwie wirksame Form des Heiteren ist, sobald in ihr ein wirklicher Gehalt sich kundgeben soll, nur die Ironie. Sie greift das Naturwidrige unsrer öffentlichen Zustände bei der Form an, und ist hierin wirksam, weil die Form, als das sinnlich unmittelbar Wahrnehmbare, das Einleuchtendste und jedem Verständlichste ist; während der Inhalt dieser Form eben das Unbegriffene ist, in welchem wir unbewußt befangen sind, und aus dem wir unwillkürlich immer wieder zur Äußerung in jener, von uns selbst verspotteten Form gedrängt werden. So ist die Ironie selbst die Form der Heiterkeit, in der sie ihrem wirklichen Inhalte und Wesen nach nie zum offenen Durchbruch, zur hellen, ihr selbst eigentümlichen Äußerungen als wirkliche Lebenskraft kommen kann. Der Kern der Erscheinung unsrer unnatürlichen Allgemeinheit und Öffentlichkeit, den die Ironie unberührt lassen muß, ist somit nicht für die Kraft der Heiterkeit in ihrer reinsten, eigentümlichsten Kundgebung angreifbar; sondern sie ist es nur für die Kraft, die sich als Widerstand gegen ein Lebenselement äußert, welches mit seinem Drucke eben die reine Kundgebung der Heiterkeit hemmt. So werden wir, wenn wir diesen Druck empfinden, aus der ursprünglichen Kraft der Heiterkeit, und um diese Kraft in ihrer Reinheit wiederzugewinnen, zu einer Widerstandsäußerung getrieben, die sich dem modernen Leben gegenüber nur als Sehnsucht, und endlich als Empörung, somit in tragischen Zügen, kundgeben kann.

Meine Natur reagierte in mir augenblicklich gegen den unvollkommenen Versuch, durch Ironie mich des Inhaltes der Kraft meines Heiterkeitstriebes zu entäußern, und ich muß diesen Versuch jetzt selbst als die letzte Äußerung des genußsüchtigen Verlangens betrachten, das mit einer Umgebung der Trivialität sich aussöhnen wollte, und dem ich im „Tannhäuser“ bereits mit schmerzlicher Energie mich entwunden hatte. —

Ist es mir nun aus dem Innersten meiner damaligen Stimmung erklärlich, warum ich von jenem Versuche so plötzlich und mit so verzehrender Leidenschaftlichkeit auf die Gestaltung des Lohengrinstoffes mich warf, so leuchtet mir jetzt aus der Eigentümlichkeit dieses Gegenstandes selbst auch ein, warum gerade er so unwiderstehlich anziehend und fesselnd mich einnehmen mußte. Es war dies nicht bloß die Erinnerung daran, wie mir dieser Stoff zum ersten Male im Zusammenhange mit dem „Tannhäuser" vorgeführt worden war; am allerwenigsten war es haushälterische Sparsamkeit, die mich etwa vermocht hätte, den gesammelten Vorrat nicht umkommen zu lassen; daß ich in diesem Bezuge eher verschwenderisch war, erhellt aus dem Berichte über meine künstlerische Tätigkeit. Im Gegenteile muß ich hier bezeugen, daß damals, als ich im Zusammenhange mit dem Tannhäuser den Lohengrin zuerst kennen lernte, diese Erscheinung mich wohl rührte, keineswegs mich aber zunächst schon bestimmte, diesen Stoff zur Ausführung mir vorzubehalten. Nicht nur, weil ich zunächst vom Tannhäuser erfüllt worden war, sondern auch weil die Form, in der Lohengrin mir entgegentrat, einen fast unangenehmen Eindruck auf mein Gefühl machte, faßte ich ihn damals noch nicht schärfer in das Auge. Das mittelalterliche Gedicht brachte mir den Lohengrin in einer zwielichtig mystischen Gestalt zu, die mich mit Mißtrauen und dem gewissen Widerwillen erfüllte, den wir beim Anblicke der geschnitzten und bemalten Heiligen an den Heerstraßen und in den Kirchen katholischer Länder empfinden. Erst als der unmittelbare Eindruck dieser Lektüre sich mir verwischt hatte, tauchte die Gestalt des Lohengrin wiederholt und mit wachsender Anziehungskraft vor meiner Seele auf; und diese Kraft gewann von außen her namentlich auch dadurch Nahrung, daß ich den Lohengrinmythos in seinen einfacheren Zügen, und zugleich nach seiner tieferen Bedeutung, als eigentliches Gedicht des Volkes kennen lernte, wie er aus den läuternden Forschungen der neueren Sagenkunde hervorgegangen ist. Nachdem ich ihn so als ein edles Gedicht des sehnsüchtigen menschlichen Verlangens ersehen hatte, das seinen Keim keinesweges nur im christlichen Übernatürlichkeitshange, sondern in der wahrhaftesten menschlichen Natur überhaupt hat, ward diese Gestalt mir immer vertrauter, und der Drang, um der Kundgebung meines eigenen inneren Verlangens willen mich ihrer

zu bemächtigen, immer stärker, so daß er zur Zeit der Vollendung meines „Tannhäusers" geradeswegs zur heftigen drängenden Not ward, die jeden andern Versuch, mich ihrer Gewalt zu entziehen, gebieterisch von mir wies.

Auch „Lohengrin" ist kein eben nur der christlichen Anschauung entwachsenes, sondern ein uralt menschliches Gedicht; wie es überhaupt ein gründlicher Irrtum unsrer oberflächlichen Betrachtungsweise ist, wenn wir die spezifisch christliche Anschauung für irgendwie urschöpferisch in ihren Gestaltungen halten. Keiner der bezeichnendsten und ergreifendsten christlichen Mythen gehört dem christlichen Geiste, wie wir ihn gewöhnlich fassen, ureigentümlich an: er hat sie alle aus den rein menschlichen Anschauungen der Vorzeit überkommen und nur nach seiner besonderen Eigentümlichkeit gemodelt. Von dem widerspruchsvollen Wesen dieses Einflusses sie so zu läutern, daß wir das rein menschliche, ewige Gedicht in ihnen zu erkennen vermögen, dies war die Aufgabe des neueren Forschers, die dem Dichter zu vollenden übrig bleiben mußte.

Wie der Grundzug des Mythos vom „fliegenden Holländer" im hellenischen Odysseus eine uns noch deutliche frühere Gestaltung aufweist; wie derselbe Odysseus in seinem Loswinden aus den Armen der Kalypso, seiner Flucht vor den Reizungen der Kirke, und seiner Sehnsucht nach dem irdisch vertrauten Weibe der Heimat, die dem hellenischen Geiste erkenntlichen Grundzüge eines Verlangens ausdrückte, das wir im Tannhäuser unendlich gesteigert und seinem Inhalte nach bereichert wiederfinden: so treffen wir im griechischen Mythos, der an und für sich gewiß noch keineswegs ältesten Gestalt desselben, auch schon auf den Grundzug des Lohengrinmythos. Wer kennt nicht „Zeus und Semele"? Der Gott liebt ein menschliches Weib und naht ihr um dieser Liebe willen selbst in menschlicher Gestalt; die Liebende erfährt aber, daß sie den Geliebten nicht nach seiner Wirklichkeit erkenne, und verlangt nun, vom wahren Eifer der Liebe getrieben, der Gatte solle in der vollen sinnlichen Erscheinung seines Wesens sich ihr kundgeben. Zeus weiß, daß er ihr entschwinden, daß sein wirklicher Anblick sie vernichten muß; er selbst leidet unter diesem Bewußtsein, unter dem Zwange, zu ihrem Verderben das Verlangen der Liebenden erfüllen zu müssen: er vollzieht sein eigenes Todesurteil, als der menschentötliche

Glanz seiner göttlichen Erscheinung die Geliebte vernichtet. — Hatte etwa Priesterbetrug diesen Mythos gedichtet? Wie töricht, von der staatlich-religiösen, kastenhaft eigensüchtigen Ausbeutung des edelsten menschlichen Verlangens auf die Gestaltung und wirkliche Bedeutung der Gebilde zurückschließen zu wollen, die einem Wahne entblühten, der den Menschen eben erst zum Menschen machte! Kein Gott hatte die Begegnung des Zeus und der Semele gedichtet, sondern der Mensch in seiner allermenschlichsten Sehnsucht. Wer hatte den Menschen gelehrt, daß ein Gott in Liebesverlangen nach dem Weibe der Erde entbrenne? Gewiß nur der Mensch selbst, der auch dem Gegenstande seiner eigenen Sehnsucht, möge sie noch so hoch hinaus über die Grenzen des irdischen ihm Gewohnten gehen, nur das Wesen seiner rein menschlichen Natur einprägen kann. Aus den höchsten Sphären, in die er durch die Kraft seiner Sehnsucht sich zu schwingen vermag, kann er endlich doch wiederum nur das Reinmenschliche verlangen, den Genuß seiner eigenen Natur als das Allerersehnenswerteste begehren. Was ist nun das eigentümlichste Wesen dieser menschlichen Natur, zu der die Sehnsucht nach weitesten Fernen sich, zu ihrer einzig möglichen Befriedigung, zurückwendet? Es ist die Notwendigkeit der Liebe, und das Wesen dieser Liebe ist in seiner wahrsten Äußerung Verlangen nach voller sinnlicher Wirklichkeit, nach dem Genusse eines mit allen Sinnen zu fassenden, mit aller Kraft des wirklichen Seins fest und innig zu umschließenden Gegenstandes. Muß in dieser endlichen, sinnlich gewissen Umarmung der Gott nicht vergehen und entschwinden? Ist der Mensch, der nach dem Gotte sich sehnte, nicht verneint, vernichtet? Ist die Liebe in ihrem wahrsten und höchsten Wesen somit nicht aber offenbar geworden? — Bewundert, ihr hochgescheuten Kritiker, das Allvermögen der menschlichen Dichtungskraft, wie es sich im Mythos des Volkes offenbart! Dinge, die ihr mit eurem Verstande nie begreifen könnt, sind in ihm, mit einzig so zu ermöglichender, für das Gefühl deutlich greifbarer, sinnlich vollendeter Gewißheit dargetan. —

Das ätherische Gebiet, aus dem der Gott herab nach dem Menschen sich sehnt, hatte durch die christliche Sehnsucht sich in die undenklichsten Fernen ausgedehnt. Dem Hellenen war es noch das wolkige Reich des Blitzes und des Donners, aus dem

der lockige Zeus sich herabschwang, um mit kundigem Wissen Mensch zu werden: dem Christen zerfloß der blaue Himmel in ein unendliches Meer schwelgerisch sehnsüchtigen Gefühls, in dem ihm alle Göttergestalten verschwammen, bis endlich nur sein eigenes Bild, der sehnsüchtige Mensch, aus dem Meere seiner Phantasie ihm entgegentreten konnte. Ein uralter und mannigfach wiederholter Zug geht durch die Sagen der Völker, die an Meeren oder an meermündenden Flüssen wohnten: auf dem blauen Spiegel der Wogen nahte ihnen ein Unbekannter von höchster Anmut und reinster Tugend, der alles hinriß und jedes Herz durch unwiderstehlichen Zauber gewann; er war der erfüllte Wunsch des Sehnsuchtsvollen, der über dem Meeresspiegel, in jenem Lande, das er nicht erkennen konnte, das Glück sich träumte. Der Unbekannte verschwand wieder, und zog über die Meereswogen zurück, sobald nach seinem Wesen geforscht wurde. Einst, so ging die Sage, war, von einem Schwane im Nachen gezogen, im Scheldelande ein wonniger Held vom Meere her angelangt: dort habe er die verfolgte Unschuld befreit, und einer Jungfrau sich vermählt; da diese ihn aber befrug, wer er sei und woher er komme, habe er wieder von ihr ziehen und alles verlassen müssen. — Warum diese Erscheinung, als sie mir in ihren einfachsten Zügen bekannt ward, mich so unwiderstehlich anzog, daß ich gerade jetzt, nach der Vollendung des „Tannhäuser", nur noch mit ihr mich befassen konnte, dies sollte durch die nächstfolgenden Lebenseindrücke meinem Gefühle immer deutlicher gemacht werden. —

Mit dem fertigen Entwurfe zu der Dichtung des „Lohengrin" kehrte ich nach Dresden zurück, um den „Tannhäuser" zur Aufführung zu bringen. Mit großen Hoffnungen von Seiten der Direktion, und mit nicht unbedeutenden Opfern, die sie der gewünschten Erfüllung dieser Hoffnungen brachte, ward diese Aufführung vorbereitet. Das Publikum hatte mir in der enthusiastischen Aufnahme des „Rienzi", und in der kälteren des „fliegenden Holländers" deutlich vorgezeichnet, was ich ihm bieten müßte, um es zufrieden zu stellen. Seine Erwartung täuschte ich vollständig: verwirrt und unbefriedigt verließ es die erste Vorstellung des „Tannhäuser". — Das Gefühl der vollkommensten Einsamkeit, in der ich mich jetzt befand, übermannte mich. Die wenigen Freunde, die von Herzen mit mir sympathisierten, fühlten sich

selbst durch das Peinliche meiner Lage so bedrückt, daß die Kundgebung ihrer eigenen unwillkürlichen Verstimmung das einzige befreundete Lebenszeichen um mich war. Eine Woche verging, ehe eine zweite, zur Verbreitung des Verständnisses und zur Berichtigung von Irrtümern so nötig scheinende Vorstellung des „Tannhäuser" stattfinden konnte. Diese Woche enthielt für mich das Gewicht eines ganzen Lebens. Nicht verletzte Eitelkeit, sondern der Schlag einer gründlich vernichteten Täuschung betäubte mich damals nach innen. Es wurde mir klar, daß ich mit dem „Tannhäuser" nur zu den wenigen, mir zunächst vertrauten Freundesherzen gesprochen hatte, nicht aber zu dem Publikum, an das ich mich dennoch durch die Aufführung des Werkes unwillkürlich wandte: hier war ein Widerspruch, den ich für vollkommen unlöslich halten mußte. Nur eine Möglichkeit schien mir vorhanden zu sein, auch das Publikum mir zur Teilnahme zu gewinnen, nämlich — wenn ihm das Verständnis erschlossen würde: hier fühlte ich aber zum ersten Male mit größerer Bestimmtheit, daß der bei uns üblich gewordene Charakter der Opernvorstellungen durchaus dem widerstreite, was ich von einer Aufführung forderte. — In unsrer Oper nimmt der Sänger, mit der ganz materiellen Wirksamkeit seines Stimmorganes, die erste Stelle, der Darsteller aber eine zweite, oder gar wohl nur ganz beiläufige Stellung ein; dem gegenüber steht ganz folgerichtig ein Publikum, welches zunächst auf Befriedigung seines wollüstigen Verlangens des Gehörnerves ganz für sich ausgeht, und von dem Genusse einer dramatischen Darstellung somit fast ganz absieht. Meine Forderung ging nun aber geradeswegs auf das Entgegengesetzte aus; ich verlangte in erster Linie den Darsteller, und den Sänger nur als Helfer des Darstellers; somit also auch ein Publikum, welches mit mir dieselbe Forderung stellte. Erst wenn diese Forderung erfüllt war, mußte ich einsehen, daß überhaupt von dem Eindrucke des mitgeteilten Gegenstandes die Rede sein konnte; daß dieser Eindruck aber unbedingt nur ein ganz verwirrter sein mußte, wenn die Erfüllung jener Forderung von keiner Seite her bewerkstelligt wurde. So mußte ich mir in Wahrheit wie ein Wahnsinniger erscheinen, der in die Luft hineinredet, und von dieser verstanden zu werden vermeint; denn ich redete öffentlich von Dingen, die um so unverständlicher bleiben mußten, als die

Sprache nicht einmal verstanden ward, in der ich sie kundgab. Das allmählich entstehende Interesse eines Teiles des Publikums für mein Werk dünkte mich so als die gutmütige Teilnahme befreundeter Menschen an dem Schicksale eines teuren Wahnsinnigen: diese Teilnahme bestimmt uns, auf die Irrereden des Leidenden einzugehen, ihnen einen Sinn zu entraten, in diesem entratenen Sinn ihm endlich wohl auch zu antworten, um so seinen traurigen Zustand ihm erträglich zu machen; selbst Gleichgültigere drängen sich dann wohl herbei, denen es eine pikante Unterhaltung gewährt, die Mitteilungen eines Wahnsinnigen zu vernehmen, und an den ab und zu verständlichen Zügen seines Gespräches in eine spannende Ungewißheit darüber zu geraten, ob der Wahnsinnige plötzlich vernünftig, oder ob sie selbst verrückt geworden seien. So und nicht anders begriff ich von nun an meine Stellung zum eigentlichen „Publikum“. Dem mir geneigten Willen der Direktion, und vor allem dem guten Eifer und dem glücklichen Talente der Darsteller gelang es, meiner Oper einen allmählichen Eingang zu verschaffen. Dieser Erfolg vermochte mich aber nicht mehr zu täuschen; ich wußte jetzt, woran ich mit dem Publikum war, und hätte ich daran noch zweifeln können, so würden mich weitere Erfahrungen vollends zur Genüge darüber haben aufklären müssen.

Die Folgen meiner früheren Verblendung über meine wahre Stellung zum Publikum stellten sich jetzt mit Schrecken ein: die Unmöglichkeit, dem „Tannhäuser“ einen populären Erfolg, oder überhaupt nur Verbreitung auf den deutschen Theatern zu verschaffen, trat mir hell entgegen; und hiermit hatte ich zugleich den gänzlichen Verfall meiner äußeren Lage zu erkennen. Fast nur, um mich vor diesem Verfalle zu retten, tat ich noch Schritte für die Verbreitung dieser Oper, und faßte dafür namentlich Berlin in das Auge. Von dem Intendanten der königlich preußischen Schauspiele ward ich mit dem kritischen Bedeuten abgewiesen, meine Oper sei für eine Aufführung in Berlin zu „episch“ gehalten. Der Generalintendant der königlich preußischen Hofmusik schien dagegen einer anderen Ansicht zu sein. Als ich durch ihn beim Könige, um diesen für die Aufführung meines Werkes zu interessieren, um die Erlaubnis zur Dedikation des „Tannhäusers“ an ihn nachsuchen ließ, erhielt ich als Antwort den Rat, ich möchte, da einerseits der König nur Werke an-

nehme, die ihm bereits bekannt seien, andrerseits aber einer Aufführung der Oper auf dem Berliner Hoftheater Hindernisse entgegenständen, das Bekanntwerden Seiner Majestät mit dem fraglichen Werke zuvor dadurch ermöglichen, daß ich einiges daraus für Militärmusik arrangierte, was dann dem Könige während der Wachtparade zu Gehör gebracht werden sollte. — Tiefer konnte ich wohl nicht gedemütigt, und bestimmter zur Erkenntnis meiner Stellung gebracht werden! — Von nun an hörte unsre ganze moderne Kunstöffentlichkeit immer grundsätzlicher auf für mich zu existieren. Aber welches war nun meine Lage? Und welcher Art mußte die Stimmung sein, die gerade jetzt, und diesen Erscheinungen, diesen Eindrücken gegenüber, mich drängte, mit jäher Schnelle die Ausführung des „Lohengrin" vorzunehmen? — Ich will sie mir und meinen Freunden deutlich zu machen suchen, um zu erklären, welche Bedeutung für mich das Gedicht des Lohengrin haben mußte, und in welcher ich es einzig als künstlerischer Mensch erfassen konnte.

Ich war mir jetzt meiner vollsten Einsamkeit als künstlerischer Mensch in einer Weise bewußt geworden, daß ich zunächst einzig aus dem Gefühle dieser Einsamkeit wiederum die Anregung und das Vermögen zur Mitteilung an meine Umgebung schöpfen konnte. Da sich diese Anregung und dieses Vermögen so kräftig in mir kundgaben, daß ich, selbst ohne alle bewußte Aussicht auf Ermöglichung einer verständlichen Mitteilung, mich dennoch eben jetzt auf das Leidenschaftlichste zur Mitteilung gedrängt fühlte, so konnte dies nur aus einer schwärmerisch sehnsüchtigen Stimmung hervorgehen, wie sie aus dem Gefühle jener Einsamkeit entstand. — Im „Tannhäuser" hatte ich mich aus einer frivolen, mich anwidernden Sinnlichkeit — dem einzigen Ausdrucke der Sinnlichkeit der modernen Gegenwart — heraus gesehnt; mein Drang ging nach dem unbekannten Reinen, Keuschen, Jungfräulichen, als dem Elemente der Befriedigung für ein edleres, im Grunde dennoch aber sinnliches Verlangen, nur ein Verlangen, wie es eben die frivole Gegenwart nicht befriedigten konnte. Auf die ersehnte Höhe des Reinen, Keuschen, hatte ich mich durch die Kraft meines Verlangens nun geschwungen: ich fühlte mich außerhalb der modernen Welt in einem klaren heiligen Ätherelemente, das mich in der Verzückung meines Einsamkeitsgefühls mit den wol-

lüstigen Schauern erfüllte, die wir auf der Spitze der hohen Alpe empfinden, wenn wir, vom blauen Luftmeer umgeben, hinab auf die Gebirge und Täler blicken. Solche Spitzen erklimmt der Denker, um auf dieser Höhe sich frei, „geläutert" von allem „Irdischen", somit als höchste Summe der menschlichen Potenz zu wähnen: er vermag hier endlich sich selbst zu genießen, und bei diesem Selbstgenusse, unter der Einwirkung der kälteren Atmosphäre der Alpenhöhe, endlich selbst zum monumentalen Eisgebilde zu erstarren, als welches er, als Philosoph und Kritiker, mit frostigem Selbstbehagen die warme Welt der lebendigen Erscheinungen unter sich betrachtet. Die Sehnsucht, die mich aber auf jene Höhe getrieben, war eine künstlerische, sinnlich menschliche gewesen: nicht der Wärme des Lebends wollte ich entfliehen, sondern der morastigen, brodelnden Schwüle der trivialen Sinnlichkeit eines bestimmten Lebens, des Lebens der modernen Gegenwart. Mich wärmte auch auf jener Höhe der Sonnenstrahl der Liebe, deren wahrhaftigster Drang mich einzig aufwärts getrieben hatte. Gerade diese selige Einsamkeit erweckte mir, da sie kaum mich umfing, eine neue, unsäglich bewältigende Sehnsucht, die Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe, aus dem sonnigen Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichsten Liebesumarmung. Von dieser Höhe gewahrte mein verlangender Blick — das Weib: das Weib, nach dem sich der fliegende Holländer aus der Meerestiefe seines Elends aufsehnte; das Weib, das dem Tannhäuser aus den Wollusthöhlen des Venusberges als Himmelsstern den Weg nach oben wies, und das nun aus sonniger Höhe Lohengrin hinab an die wärmende Brust der Erde zog. —

Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubte: das nicht früge, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebte, wie er sei, und weil er so sei, wie er ihm erschiene. Er suchte das Weib, dem er sich nicht zu erklären, nicht zu rechtfertigen habe, sondern das ihn unbedingt liebe. Er mußte deshalb seine höhere Natur verbergen, denn gerade eben in der Nichtaufdeckung, in der Nichtoffenbarung dieses höheren — oder richtiger gesagt: erhöhten — Wesens konnte ihm die einzige Gewähr liegen, daß er nicht um dieses Wesens willen nur bewundert und angestaunt, oder ihm — als einem Unverstandenen

— anbetungsvoll demütig gehuldigt würde, wo es ihn eben nicht nach Bewunderung und Anbetung, sondern nach dem einzigen, was ihn aus seiner Einsamkeit erlösen, seine Sehnsucht stillen konnte, — nach Liebe, nach Geliebtsein, nach Verstandensein durch die Liebe, verlangte. Mit seinem höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewußtsein, wollte er nichts andres werden und sein, als voller, ganzer, warmempfindender und warmempfundener Mensch, also überhaupt Mensch, nicht Gott, d. h. absoluter Künstler. So ersehnte er sich das Weib, — das menschliche Herz. Und so stieg er herab aus seiner wonnig öden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes, dieses Herzens, mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unabstreifbar der verräterische Heiligenschein der erhöhten Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides, wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständnis seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt. —

Es mußte mir damals, und muß mir selbst heute noch schwer begreiflich erscheinen, wie das Tieftragische dieses Stoffes und dieser Gestalt unempfunden bleiben, und der Gegenstand dahin mißverstanden werden konnte, daß Lohengrin eine kalte, verletzende Erscheinung sei, die eher Widerwillen, als Sympathie zu erwecken vermöge. Dieser Einwurf ward mir zuerst gemacht von einem mir befreundeten Manne, dessen Geist und Wissen ich hochschätze. An ihm machte ich jedoch zunächst eine Erfahrung, die in der Folge sich mir wiederholt hat, nämlich die, daß beim unmittelbaren Bekanntwerden mit meiner Dichtung nichts andres als ein durchaus ergreifender Eindruck sich kundtat, und jener Einwurf sich erst dann einfand, wenn der Eindruck des Kunstwerkes sich verwischte, und der kälteren, reflektierenden Kritik Platz machte.* Somit war dieser Einwurf

* Dies bezeugt mir neuerdings wieder ein geistreicher Berichterstatter, der während der Aufführung des „Lohengrin" in Weimar — nach seinem eigenen Geständnisse — keinen Anlaß zur Kritik erhielt, sondern ungestört einem ergreifenden Genusse hingegeben war. Der Zweifel, der

nicht ein unwillkürlicher Akt der unmittelbaren Herzensempfindung, sondern ein willkürlicher der vermittelten Verstandestätigkeit. Ich fand an dieser Erscheinung daher das Tragische des Charakters und der Situation Lohengrins als eine im modernen Leben tief begründete bestätigt: sie wiederholte sich an dem Kunstwerke und dessen Schöpfer ganz so, wie sie am Helden dieses Gedichtes sich dartat. Den Charakter und die Situation dieses Lohengrin erkenne ich jetzt mit klarster Überzeugung als den Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart, und zwar von der gleichen Bedeutung für die Gegenwart, wie die „Antigone" — in einem allerdings andern Verhältnisse — für das griechische Staatsleben es war.* Über dieses höchste und wahrste tragische Moment der Gegenwart hinaus gibt es nur noch die volle Einheit von Geist und Sinnlichkeit, das wirklich und einzig heitere Element des Lebens und der Kunst der Zukunft nach deren höchstem Vermögen. — Ich gestehe, daß mich der Geist der zweifelsüchtigen Kritik selbst so weit ansteckte, eine gewaltsame Motivierung und Abänderung meines Gedichtes ernstlich in Angriff zu nehmen. Durch meine Teilnahme an dieser Kritik war ich für kurze Zeit so sehr aus dem richtigen Verhältnisse zu dem Gedichte geraten, daß ich wirklich bis dahin abirrte, eine veränderte Lösung zu entwerfen, nach welcher es Lohengrin verstattet sein sollte, seiner enthüllten höheren Natur sich zu Gunsten seines weiteren Verweilens bei Elsa zu begeben. Das vollständig Ungenügende, und in einem höchsten Sinne Naturwidrige dieser Lösung, empfand aber nicht nur ich selbst, der ich in einer Entfremdung meines Wesens sie entwarf, sondern auch mein kritischer Freund: wir fanden gemeinschaftlich, daß das unser modernes kritisches Bewußtsein Beunruhigende in der unab-

---

ihm nachher entstand, ist zu meiner Freude und liebsten Rechtfertigung, dem wirklichen Künstler zu keiner Zeit angekommen: dieser konnte mich ganz verstehen, was dem kritischen Menschen unmöglich war.

* Gerade wie meinem Kritiker, mochte es nämlich dem atheniſchen Staatsmanne ergehen, der unter dem unmittelbaren Eindrucke des Kunstwerkes unbedingt für Antigone sympathisierte, am andern Tage in der Gerichtssitzung gewiß aber selbst sein staatliches Todesurteil über die menschliche Heldin aussprach.

änderlichen Eigentümlichkeit des Stoffes selbst liege; daß dieser Stoff andererseits aber unser Gefühl so eindrucksvoll anrege und bestimme, daß er in Wahrheit zu uns einen Bezug haben müsse, der seine Vorführung als Kunstwerk uns als eine mächtige Bereicherung unsrer Empfindungseindrücke, somit der Fähigkeit unsres Empfindungsvermögens, wünschen lassen müsse. —

In Wahrheit ist dieser „Lohengrin“ eine durchaus neue Erscheinung für das moderne Bewußtsein; denn sie konnte nur aus der Stimmung und Lebensanschauung eines künstlerischen Menschen hervorgehen, der zu keiner anderen Zeit als der jetzigen und unter keinen andren Beziehungen zur Kunst und zum Leben, als wie sie aus meinen individuellen, eigentümlichen Verhältnissen entstanden, sich gerade bis auf den Punkt entwickelte, wo mir dieser Stoff als nötigende Aufgabe für meine Gestalten erschien. Den Lohengrin verstehen konnte somit nur derjenige, der sich von aller modernen abstrahierenden, generalisierenden Anschauungsform für die Erscheinungen des unmittelbaren Lebens frei zu machen vermochte. Wer solche Erscheinungen, wie sie dem individuellsten Gestaltungsvermögen unmittelbar tätiger Lebensbeziehungen entspringen, nur unter einer allgemeinen Kategorie zu fassen versteht, kann an ihnen so gut wie nichts begreifen, nämlich nicht die Erscheinung, sondern eben nur die Kategorie, in die sie — als in eine voraus fertige — in Wahrheit gar nicht gehört. Wem am Lohengrin nichts weiter begreiflich erscheint, als die Kategorie: Christlich-romantisch, der begreift eben nur eine zufällige Äußerlichkeit, nicht aber das Wesen seiner Erscheinung. Dieses Wesen, als das Wesen einer in Wahrheit neuen, noch nicht dagewesenen Erscheinung, begreift nur dasjenige Vermögen des Menschen, durch das ihm überhaupt erst jede Nahrung für den kategorisierenden Verstand zugeführt wird, und dies ist das reine sinnliche Gefühlsvermögen. Nur das in seiner sinnlichen Erscheinung vollständig sich darstellende Kunstwerk führt den neuen Stoff aber jenem Gefühlsvermögen mit der notwendigen Eindringlichkeit zu; und nur wer dies Kunstwerk in dieser vollständigen Erscheinung empfangen hat, also nur der nach seinem höchsten Empfängnisvermögen vollkommen befriedigte Gefühlsmensch, vermag auch den neuen Stoff vollkommen zu begreifen. Hier nun treffe ich auf den Hauptpunkt des Tragischen in der Situation des wahren Künstlers zum Leben

der Gegenwart, eben derselben Situation, die im Stoffe des „Lohengrin" von mir ihre künstlerische Gestaltung erhielt: — das notwendigste und natürlichste Verlangen dieses Künstlers ist, durch das Gefühl rückhaltslos aufgenommen und verstanden zu werden; und die — durch das moderne Kunstleben bedingte — Unmöglichkeit, dieses Gefühl in der Unbefangenheit und zweifellosen Bestimmtheit anzutreffen, als er es für sein Verstandenwerden bedarf, — der Zwang, statt an das Gefühl sich fast einzig nur an den kritischen Verstand mitteilen zu dürfen, — dies eben ist zunächst das Tragische seiner Situation, das ich als künstlerischer Mensch empfinden mußte, und das mir auf dem Wege meiner weiteren Entwicklung so zum Bewußtsein kommen sollte, daß ich endlich in offene Empörung gegen den Druck dieser Situation ausbrach. —

Ich nähere mich nun der Darstellung meiner neuesten Entwicklungsperiode, die ich noch ausführlicher berühren muß, weil der Zweck dieser ganzen Mitteilung hauptsächlich die Berichtigung der scheinbaren Widersprüche, die zwischen dem Wesen meiner künstlerischen Arbeiten und dem Charakter meiner neuerdings ausgesprochenen Ansichten über die Kunst und ihre Stellung zum Leben, aufzufinden wären, und zum Teil von oberflächlichen Kritikern bereits auch aufgestochen worden sind. Zu dieser Darstellung schreite ich durch den ununterbrochenen Bericht meiner künstlerischen Tätigkeit und der ihr zugrunde liegenden Stimmungen, streng an das Bisherige anknüpfend, fort. —

Die Kritik hatte sich unvermögend erwiesen, die Gestalt der Dichtung meines „Lohengrin" zu verändern, und die Wärme meines Eifers für ihre vollständige künstlerische Ausführung war durch diesen siegreichen Konflikt meines notwendigen künstlerischen Gefühls mit dem modernen kritischen Bewußtsein, nur noch glühender angefacht worden: in dieser Ausführung, fühlte ich, lag die Beweisführung für die Richtigkeit meines Gefühls. Es ward meiner Empfindung klar, daß ein wesentlicher Grund zum Mißverständnis der tragischen Bedeutung meines Helden in der Annahme gelegen hatte, Lohengrin steige aus einem glänzenden Reiche leidenlos unerworbener, kalter Herrlichkeit herab, und um dieser Herrlichkeit und der Nichtverletzung eines unnatürlichen Gesetzes willen, das ihn willenlos an jene Herrlichkeit bände, kehrte er dem Konflikte der irdischen Leiden-

schaften den Rücken, um sich seiner Gottheit wieder zu erfreuen. Bekundete sich hierin zunächst der willkürliche Charakter der modernen kritischen Anschauung, die von dem unwillkürlichen Eindrucke der Erscheinung absieht, und diesen willkürlich nach sich bestimmt; und hatte ich leicht zu erkennen, daß dieses Mißverständnis eben nur aus einer willkürlichen Deutung jenes bindenden Gesetzes entsprang, welches in Wahrheit kein äußerlich aufgelegtes Postulat, sondern der Ausdruck des notwendigen inneren Wesens des, aus herrlicher Einsamkeit nach Verständnis durch Liebe Verlangenden ist: so hielt ich mich zur Versicherung des beabsichtigten richtigen Eindrucks mit desto größerer Bestimmtheit an die ursprüngliche Gestalt des Stoffes, die in ihren naiven Zügen mich selbst so unwiderstehlich bestimmt hatte. Um diese Gestalt ganz nach dem Eindrucke, den sie auf mich gemacht, künstlerisch mitzuteilen, verfuhr ich mit noch größerer Treue, als beim „Tannhäuser" in der Darstellung der historisch sagenhaften Momente, durch die ein so außerordentlicher Stoff einzig zu überzeugend wahrer Erscheinung an die Sinne kommen konnte. Dies bestimmte mich für die szenische Haltung und den sprachlichen Ausdruck in der Richtung, in welcher ich später zur Auffindung von Möglichkeiten geführt wurde, die mir in ihrer notwendigen Konsequenz allerdings eine gänzlich veränderte Stellung der Faktoren des bisherigen opernsprachlichen Ausdrucks zuweisen sollten. Auch nach dieser Richtung hin leitete mich aber immer nur ein Trieb, nämlich, das von mir Erschaute so deutlich und verständlich wie möglich der Anschauung anderer mitzuteilen; und immer war es auch hier nur der Stoff, der mich in allen Richtungen hin für die Form bestimmte. Höchste Deutlichkeit war in der Ausführung somit mein Hauptbestreben, und zwar eben nicht die oberflächliche Deutlichkeit, mit der sich uns ein seichter Gegenstand mitteilt, sondern die unendlich reiche und mannigfaltige, in der sich einzig ein umfassender, weithin beziehungsvoller Inhalt verständlich darstellt, was aber oberflächlich und an Inhaltsloses Gewöhnten allerdings oft geradeswegs unklar vorkommen muß. —

Erst bei diesem Deutlichkeitsstreben in der Ausführung entsinne im mich, das Wesen des weiblichen Herzens, wie ich es in der liebenden Elsa darzustellen hatte, mit immer größerer Bestimmtheit erfaßt zu haben. Der Künstler kann nur dann zur

Fähigkeit überzeugender Darstellung gelangen, wenn er mit vollster Sympathie in das Wesen des Darzustellenden sich zu versetzen vermag. In „Elsa" ersah ich von Anfang herein den von mir ersehnten Gegensatz Lohengrins, — natürlich jedoch nicht den diesem Wesen fern abliegenden, absoluten Gegensatz, sondern vielmehr das andere Teil seines eigenen Wesens, — den Gegensatz, der in seiner Natur überhaupt mit enthalten und nur die notwendig von ihm zu ersehnende Ergänzung seines männlichen, besonderen Wesens ist. Elsa ist das Unbewußte, Unwillkürliche, in welchem das bewußte, willkürliche Wesen Lohengrins sich zu erlösen sehnt; dieses Verlangen ist aber selbst wiederum das unbewußte Notwendige, Unwillkürliche im Lohengrin, durch das er dem Wesen Elsas sich verwandt fühlt. Durch das Vermögen dieses „unbewußten Bewußtseins", wie ich es selbst mit Lohengrin empfand, kam mir auch die weibliche Natur — und zwar gerade, als es mich zur treuesten Darstellung ihres Wesens drängte — zu immer innigerem Verständnisse. Es gelang mir, mich durch dieses Vermögen so vollständig in dieses weibliche Wesen zu versetzen, daß ich zu gänzlichem Einverständnisse mit der Äußerung desselben in meiner liebenden Elsa kam. Ich mußte sie so berechtigt finden in dem endlichen Ausbruche ihrer Eifersucht, daß ich das rein menschliche Wesen der Liebe gerade in diesem Ausbruche erst ganz verstehen lernte; und ich litt wirklichen, tiefen, — oft in heißen Tränen mir entströmenden — Jammer, als ich unabweislich die tragische Notwendigkeit der Trennung, der Vernichtung der beiden Liebenden empfand. Dieses Weib, das sich mit hellem Wissen in ihre Vernichtung stürzt um des notwendigen Wesens der Liebe willen, — das, wo es mit schwelgerischer Anbetung empfindet, ganz auch untergehen will, wenn es nicht ganz den Geliebten umfassen kann; dieses Weib, das in ihrer Berührung gerade mit Lohengrin untergehen mußte, um auch diesen der Vernichtung preiszugeben; dieses so und nicht anders lieben könnende Weib, das gerade durch den Ausbruch ihrer Eifersucht erst aus der entzückten Anbetung in das volle Wesen der Liebe gerät, und dies Wesen dem hier noch Unverständnisvollen an ihrem Untergange offenbart; dieses herrliche Weib, vor dem Lohengrin noch entschwinden mußte, weil er es aus seiner besonderen Natur nicht verstehen konnte — ich hatte es jetzt entdeckt: und der verlorene

Pfeil, den ich nach dem geahnten, noch nicht aber gewußten, edlen Funde abschoß, war eben mein Lohengrin, den ich verloren geben mußte, um mit Sicherheit dem wahrhaft Weiblichen auf die Spur zu kommen, das mir und aller Welt die Erlösung bringen soll, nachdem der männliche Egoismus, selbst in seiner edelsten Gestaltung, sich selbstvernichtend vor ihm gebrochen hat. — Elsa, das Weib, — das bisher von mir unverstandene und nun verstandene Weib, — diese notwendigste Wesenäußerung der reinsten sinnlichen Unwillkür, — hat mich zum vollständigen Revolutionär gemacht. Sie war der Geist des Volkes, nach dem ich auch als künstlerischer Mensch zu meiner Erlösung verlangte. —

Doch dieses selig empfundene Wissen lebte zunächst noch still in meinem einsamen Herzen: nur allmählich reifte es zum lauten Bekenntnis. —

Ich muß jetzt meiner äußeren Lebensstellung gedenken, wie sie sich in jener Zeit gestaltete, wo ich — bei häufigen und langen Unterbrechungen — an der Ausführung des „Lohengrin" arbeitete. Diese Stellung war die meiner inneren Stimmung widersprechendste. Ich zog mich in immer größere Einsamkeit zurück, und lebte in innigem Umgange fast nur noch mit einem Freunde, der in der vollen Sympathie für meine künstlerische Entwicklung so weit ging, den Trieb und die Neigung zur Entwicklung und Geltendmachung seiner eigenen künstlerischen Fähigkeiten — wie er mir selbst erklärte — fahren zu lassen. Nichts andres konnte ich so wünschen, als in ungestörter Zurückgezogenheit schaffen zu können; die Möglichkeit der, wiederum mir einzig nötigen, verständnisvollen Mitteilung des Geschaffenen, kümmerte mich damals kaum. Ich konnte mir sagen, daß meine Einsamkeit nicht eine egoistisch von mir aufgesuchte, sondern lediglich von der Öde weit um mich herum mir ganz von selbst geoffenbarte sei. Nur ein widerlich fesselndes Band hielt mich noch an unsre öffentlichen Kunstzustände fest, — die Verpflichtung, auf möglichen Gewinn aus meinen Arbeiten bedacht zu sein, um meiner äußeren Lage aufzuhelfen. So hatte ich noch immer für äußeren Erfolg zu sorgen, trotzdem ich diesem für mich und mein inneres Bedürfnis bereits gänzlich entsagt hatte. Die Annahme meines „Tannhäuser" war mir in Berlin verweigert; nicht mehr für mich, sondern für andre besorgt, bemühte ich mich dort um die Aufführung meines für mich längst

abgetanen „Rienzi“. Hierzu bestimmte mich einzig die Erfahrung des Erfolges dieser Oper in Dresden und die Berechnung des äußeren Vorteils, den ein ähnlicher Erfolg, bei den dort gewährten Tantièmen von den Einnahmen der Vorstellungen, mir in Berlin bringen sollte. — Ich entsinne mich jetzt mit Schrecken, in welchen Pfuhl von Widersprüchen der übelsten Art diese bloße Besorgnis um äußeren Erfolg, bei meinen schon damals fest stehenden künstlerisch menschlichen Gesinnungen, mich brachte. Ich mußte mich dem ganzen modernen Laster der Heuchelei und Lügenhaftigkeit ergeben: Leuten, die ich in Grund und Boden verachtete, schmeichelte ich oder mindestens verbarg ich ihnen sorgsam meine innere Gesinnung, weil sie, den Umständen gemäß, die Macht über Erfolg oder Nichterfolg meiner Unternehmung hatten; klugen Menschen, die auf der meinem wahren Wesen entgegengesetzten Seite standen, und von denen ich wußte, daß sie mich ebenso mißtrauisch beargwöhnten, als sie selbst mir innerlich zuwider waren, suchte ich durch künstliche Unbefangenheit Mißtrauen und Argwohn zu benehmen, wobei ich doch wiederum deutlich empfand, daß mir dies nie wirklich gelingen konnte. Dies alles mußte natürlich auch ohne den einzig beabsichtigten Erfolg bleiben, weil ich nicht anders als sehr stümperhaft zu lügen verstand: meine immer wieder durchbrechende aufrichtige Gesinnung konnte mich aus einem gefährlichen Menschen nur noch zu einem lächerlichen machen. Nichts schadete mir z. B. mehr, als daß ich, im Gefühl des Besseren, was ich zu leisten vermochte, in einer Ansprache an das Künstlerpersonale beim Beginn der Generalprobe, das Übertriebene der Anforderungen für den Kraftaufwand, das sich im „Rienzi“ vorfand, und dem die Künstler mit großer Anstrengung zu entsprechen hatten, als eine von mir begangene „künstlerische Jugendsünde“ bezeichnete: die Rezensenten brachten diese Äußerung ganz warm vor das Publikum, und gaben diesem sein Verhalten gegen ein Werk an, das der Komponist selbst als ein „durchaus verfehltes“ bezeichnet hätte, und dessen Vorführung vor das kunstgebildete Berliner Publikum somit eine züchtigungswerte Frechheit sei. — So hatte ich meinen geringen Erfolg in Berlin in Wahrheit mehr auf meine schlecht gespielte Rolle des Diplomaten, als auf meine Oper zu beziehen, die, wenn ich mit vollem Glauben an ihren Wert und an meinen Eifer, diesen Wert

zur Geltung zu bringen, an das Werk gegangen wäre, vielleicht dasselbe Glück gemacht hätte, was Werken von bei weitem geringerer Wirkungskraft dort zu Teil wurde.

Es war ein gräßlicher Zustand, in welchem ich von Berlin zurückkehrte; nur diejenigen, welche meine oft anhaltenden Ausbrüche einer ausgelassenen ironischen Lustigkeit mißverstanden, konnten sich darüber täuschen, daß ich mich jetzt um so unglücklicher fühlte, als ich selbst mit dem notgedrungenen Versuche zu meiner Selbstentehrung — gemeinhin Lebensklugheit genannt — durchgefallen war. Nie ward mir der scheußliche Zwang, mit dem ein unzerreißbarer Zusammenhang unsrer modernen Kunst- und Lebenszustände ein freies Herz sich unterjocht und zum schlechten Menschen macht, klarer, als in jener Zeit. War hier für den einzelnen ein anderer Ausweg zu finden, als — der Tod? Wie lächerlich mußten mir die klugen Albernen erscheinen, die in der Sehnsucht nach diesem Tode ein „durch die Wissenschaft bereits überwundenes", und daher verwerfliches Moment „christlicher Überspanntheit" finden zu müssen glaubten! Bin ich in dem Verlangen, mich der Nichtswürdigkeit der modernen Welt zu entwinden, *Christ* gewesen, — nun so war ich ein ehrlicherer Christ als alle die, die mir jetzt den Abfall vom Christentume mit impertinenter Frömmigkeit vorwerfen. —

Eines hielt mich aufrecht: *meine Kunst*, die für mich eben nicht ein Mittel zum Ruhm- und Gelderwerb, sondern zur Kundgebung meiner Anschauungen an fühlende Herzen war. Als ich nun auch die Macht des *äußeren Zwanges*, der zuletzt mich noch zur Spekulation auf äußeren Erfolg hingedrängt hatte, von mir wies, ward ich gerade jetzt erst recht deutlich inne, wie unerläßlich notwendig es mir sei, um die Bildung des künstlerischen Organes mich zu bemühen, durch das ich mich in meinem Sinne mitteilen konnte. Dieses Organ war das *Theater*, oder besser: die theatralische Darstellungskunst, die von mir jetzt immer mehr als das einzig erlösende Moment für den Dichter erkannt wurde, der sein Gewolltes erst durch dieses Moment zur befriedigend gewissen, sinnlich gekonnten Tat erhoben sieht. In diesem über alles wichtigen Punkte hatte ich mich bisher immer mehr nur den Fügungen des Zufalles überlassen: jetzt fühlte ich, daß es hier, an einem bestimmten Orte, unter bestimmten Umständen gelte, das Richtige und Nötige zu Stande zu bringen,

und daß dies nie zu Stande käme, wenn nicht in einer nächsten Nähe Hand dazu angelegt würde. Der Gewinn der Möglichkeit, meine künstlerischen Absichten durch die theatralische Darstellungskunst irgendwo — also am besten gerade hier in Dresden, wo ich war und wirkte — vollkommen sinnlich verwirklicht zu sehen, erschien mir von jetzt ab als das nächste Erzielenswerte; und bei diesem Streben sah ich vorläufig ganz von der Beschaffenheit des Publikums ab, das ich mir schon dadurch zu gewinnen dachte, daß ihm szenische Darstellungen von der geistig sinnlichen Vollendung vorgeführt würden, daß die zu erringende Teilnahme seines rein menschlichen Gefühles nach einer höheren Richtung hin leicht sich bestimmen ließe.

In diesem Sinne wandte ich mich nun zu dem Kunstinstitute zurück, an dessen Leitung ich jetzt bereits gegen sechs Jahre als Kapellmeister beteiligt gewesen war. Ich sage: ich wandte mich zu ihm zurück, weil meine bis dahin gemachten Erfahrungen mich bereits zu einer hoffnungslosen Gleichgültigkeit gegen dasselbe gestimmt hatten. — Der Grund meiner inneren Abneigung gegen die Annahme der Kapellmeisterstelle an irgend einem Theater, und gerade auch bei einem Hoftheater, war mir im Verlaufe meiner Verwaltung dieser Stelle zu immer deutlicherem Bewußtsein klar geworden. Unsere Theaterinstitute haben im allgemeinen keinen anderen Zweck, als eine allabendlich zu wiederholende, nie energisch begehrte, sondern vom Spekulationsgeiste aufgedrungene und von der sozialen Langeweile unsrer großstädtischen Bevölkerungen mühelos dahingenommene, Unterhaltung zu besorgen. Alles, was vom rein künstlerischen Standpunkte aus gegen diese Bestimmung des Theaters reagierte, hat, sich von je als wirkungslos erwiesen. Nur daraus konnte ein Unterschied entstehen, *wem* diese Unterhaltung verschafft werden sollte: dem in künstlicher Roheit erzogenen *Pöbel* der Städte wurden grobe Späße und krasse Ungeheuerlichkeiten vorgeführt; den sittlichen *Philister* unserer Bürgerklassen vergnügten moralische Familienstücke; den feiner gebildeten, durch Kunstluxus verwöhnten *höheren und höchsten Klassen* mundeten nur raffiniertere, oft mit ästhetischen Grillen garnierte Kunstgerichte. Der eigentliche Dichter, der sich ab und zu mit seinen Ansprüchen durch die der drei genannten Klassen hindurch geltend zu machen suchte, ward stets mit einem, nur unsrem Theaterpublikum

eigentümlichen Hohne, dem Hohne der Langeweile, zurückgewiesen, — mindestens so lange, als er nicht als Antiquität zur Garnierung jenes Kunstgerichtes willfährig und tauglich geworden war. Das Besondre der größeren Theaterinstitute besteht nun darin, daß sie in ihren Leistungen sämtliche drei Klassen des Publikums zu befriedigen suchen; ihnen ist ein Zuschauerraum gegeben, in welchem sich jene Klassen schon nach der Höhe ihrer Geldbeiträge vollständig von sich absondern, und so den Künstler in die Lage versetzen, diejenigen, an die er sich mitteilen soll, bald in dem sogenannten Paradiese, bald im Parterre, blad in den Ranglogen aufzusuchen. Der Direktor solcher Institute, der zunächst keine andere Aufgabe hat, als auf Gelderwerb auszugehen, hat nun abwechselnd die verschiedenen Klassen des Publikums zu befriedigen: er tut dies, gewöhnlich mit Berücksichtigung des bürgerlichen Charakters der Tage der Woche, durch Vorführung der verschiedenartigsten Produkte der Theaterstückschreibkunst, indem er heute z. B. eine grobe Zote, morgen ein Philisterstück, und am dritten Tage eine pfiffig zugerichtete Delikatesse für Feinschmecker vorführt. Die eigentliche Aufgabe muß nun bleiben, aus allen drei genannten Hauptgattungen ein Genre von Theaterstücken zustande zu bringen, welches gemacht sei, dem ganzen Publikum auf einmal zu genügen, und mit großer Energie hat die moderne Oper diese Aufgabe erfüllt: sie hat das Gemeine, Philisterhafte und Raffinierte in einen Topf geworfen, und setzt nun dies Gericht dem Kopf an Kopf gedrängten gemeinsamen Theaterpublikum vor. Der Oper ist es so gelungen, den Pöbel raffiniert, den Vornehmen pöbelhaft, die gesamte Zuschauermasse aber zu einem pöbelhaft raffinierten Philister zu machen, der sich in der Gestalt des Theaterpublikums jetzt nun mit seinen verwirrten Anforderungen dem Manne gegenüberstellt, der die Leitung eines Kunstinstituts übernimmt.

Diese Stellung wird den Theaterdirektor weiter nicht beunruhigen, der es eben nur darauf abzusehen hat, dem „Publikum" das Geld aus der Tasche zu locken; die hierauf bezügliche Aufgabe wird auch mit großem Takte und nie fehlender Sicherheit von jedem Direktor unsrer großen oder kleinen städtischen Theater gelöst. Verwirrend wirkt diese Stellung aber auf denjenigen, der von einem fürstlichen Hofe zur Stellung ganz desselben Institutes berufen wird, das aber darin von jenen Anstalten

sich unterscheidet, daß ihm der Schutz des Hofes in der Zusicherung der Deckung vorkommender Ausfälle in den Einnahmen verliehen ist. Vermöge dieses sichernden Schutzes müßte sich der Direktor eines solchen Hoftheaters bestimmt fühlen, von der Spekulation auf den bereits verdorbenen Geschmack der Masse abzusehen, und vielmehr auf die Hebung dieses Geschmacks dadurch zu wirken, daß der Geist der theatralischen Vorführungen nach dem Ermessen der höheren Kunstintelligenz bestimmt werde. In Wahrheit ist dies auch ursprünglich bei Gründung der Hoftheater die wohlgemeinte Absicht geistvoller Fürsten, wie Joseph II., gewesen; sie hat sich auch als Tradition bis auf die Hoftheaterintendanten der neueren Zeit fortgepflanzt. Zwei praktische Umstände hinderten aber die Geltendmachung dieser — an und für sich mehr hochmütig wohlwollend chimärischen, als wirklich erreichbaren — Absicht: erstlich, die persönliche Unfähigkeit des bestellten Intendanten, der meistens ohne Rücksicht auf etwa gewonnene Fachkenntnis oder selbst nur natürliche Disposition für Kunstempfänglichkeit, aus der Reihe der Hofbeamten gewählt wurde; und zweitens: die Unmöglichkeit, der Spekulation auf den Geschmack des Publikums in Wahrheit zu entsagen. Gerade die reichlichere Unterstützung der Hoftheater an Geldmitteln war nur zur Verteuerung des künstlerischen Materials verwendet worden, für dessen Heranbildung gründlich zu sorgen den sonst so erziehungssüchtigen Leitern unsres Staates, mit Bezug auf die theatralische Kunst, nie eingefallen war; und hierdurch steigerte sich die Kostspieligkeit dieser Institute so sehr, daß gerade auch dem Direktor eines Hoftheaters die Spekulation auf das zahlende Publikum, ohne dessen tätigste Mithilfe die Ausgaben nicht zu erschwingen waren, zur reinen Notwendigkeit wurde. Diese Spekulation nun in dem Sinne jedes anderen Theaterunternehmers glücklich auszuüben, machte dem vornehmen Hoftheaterintendanten aber wiederum das Gefühl von seiner höheren Aufgabe unmöglich, die — bei seiner persönlichen Unbefähigung, diese Aufgabe nach ihrer richtigen Bedeutung zu fassen — jedoch unglücklicher Weise nur im Sinne eines gänzliche inhaltslosen Hofdünkels verstanden, und dahin aufgegriffen werden konnte, daß wegen irgend einer unsinnigen Veranstaltung der Intendant sich damit entschuldigte, bei einem Hoftheater ginge dies niemand etwas an. Somit kann die Wirksamkeit eines heutigen

Hoftheaterintendanten notgedrungen nur in dem beständig zur Schau getragenen Konflikte eines schlechten Spekulationsgeistes mit einem höfischbornierten Hochmute bestehen. Die Einsicht in diese Notwendigkeit ist so leicht zu gewinnen, daß ich hier dieser Stellung nur erwähnt, nicht aber sie selbst näher beleuchtet haben will.

Daß sich keiner, auch der am besten Gestimmte und, um der Ehre willen, für das Gute am zugänglichsten Disponierte, den zwingenden Einwirkungen dieser unnatürlichen Stellung entziehen kann, sobald er sie eben nicht gänzlich aufzugeben sich entschließt, dies mußte mir aus meinen Dresdener Erfahrungen vollkommen ersichtlich werden. Diese Erfahrungen selbst umständlicher zu bezeichnen, glaube ich gewiß nicht nötig zu haben; kaum wird es der Versicherung bedürfen, daß ich unter den immer erneuten und immer wieder für fruchtlos erkannten Versuchen, der persönlichen Geneigtheit meines Intendanten für mich einen entscheidend günstigen Einfluß auf die Theaterangelegenheiten abzugewinnen, endlich selbst in einen martervoll schwankenden, unsicheren, tappend irrenden und widerspruchsvollen Gang geriet, von dem ich mich nur durch vollständiges Zurückziehen und Beschränken auf meine strikte Pflicht, zu befreien vermochte. —

Wandte ich mich nun aus dieser Zurückgezogenheit wieder dem Theater zu, so konnte dies, nach der erfahrenen Fruchtlosigkeit aller vereinzelten Versuche, nur im Sinne einer grundsätzlichen gänzlichen Umgestaltung desselben sein. Ich mußte erkennen, daß ich hier nicht mit einzelnen Erscheinungen, sondern mit einem großen Zusammenhange von Erscheinungen zu tun hatte, von dem ich allmählich immer mehr inne werden mußte, daß auch er wiederum in einem unendlich weit verzweigten Zusammenhange mit unsern ganzen politischen und sozialen Zuständen enthalten sei. Auf dem Wege des Nachsinnens über die Möglichkeit einer gründlichen Änderung unsrer Theaterverhältnisse ward ich ganz von selbst auf die volle Erkenntnis der Nichtswürdigkeit der politischen und sozialen Zustände hingetrieben, die aus sich gerade keine andern öffentlichen Kunstzustände bedingen konnten, als eben die von mir angegriffenen. — Diese Erkenntnis war für meine ganze weitere Lebensentwicklung entscheidend.

Nie hatte ich mich eigentlich mit Politik beschäftigt. Ich

entsinne mich jetzt, den Erscheinungen der politischen Welt genau nur in dem Maße Aufmerksamkeit zugewandt zu haben, als in ihnen der Geist der Revolution sich kundtat, nämlich, als die reine menschliche Natur sich gegen den politischen-juristisch Formalismus empörte: in diesem Sinne war ein Kriminalfall für mich von demselben Interesse, wie eine politische Aktion. Stets konnte ich nur für den Leidenden Partei nehmen, und zwar ganz in dem Grade eifrig, als er sich gegen irgend welchen Druck wehrte: niemals habe ich es vermocht, irgend einer politisch konstruktiven Idee zu lieb diese Parteinahme fallen zu lassen. Daher war meine Teilnahme an der politischen Erscheinungswelt insofern stets künstlerischer Natur gewesen, als ich unter ihrer formellen Äußerung auf ihren rein menschlichen Inhalt blickte: erst wenn ich dieses Formelle, wie es sich aus juristisch-traditionellen Rechtspunkten gestaltet, von den Erscheinungen abstreifen, und auf ihren inhaltlichen Kern als rein menschliches Wesen treffen konnte, vermochten sie mir Sympathie abzugewinnen; denn hier ersah ich dann genau dasselbe drängende Motiv, was mich als künstlerischen Menschen aus der schlechten sinnlichen Form der Gegenwart zum Gewinn einer neuen, dem wahren menschlichen Wesen entsprechenden, sinnlichen Gestaltung heraustrieb, — einer Gestaltung, die eben nur durch Vernichtung der sinnlichen Form der Gegenwart, also durch die Revolution zu gewinnen ist.

So war ich von meinem künstlerischen Standpunkte aus, namentlich auch auf dem bezeichneten Wege des Sinnens über die Umgestaltung des Theaters,* bis dahin gelangt, daß ich die Notwendigkeit der hereinbrechenden Revolution von 1848 vollkommen zu erkennen imstande war. — Die politisch formelle Richtung, in die sich damals — zumal in Deutschland — zunächst der Strom der Bewegung ergoß, täuschte mich über das wahre Wesen der Revolution wohl nicht: doch hielt es mich anfangs noch fern von irgend welcher Beteiligung an ihr. Ich vermochte es, einen umfassenden Plan zur Reorganisation des Theaters auszuarbeiten, um mit ihm, sobald die revolutionäre Frage an

* Ich hebe dies gerade hervor, so abgeschmackt es auch von denen aufgefaßt wird, die sich über mich, als „Revolutionär zugunsten des Theaters" lustig machen.

dieses Institut gelangen würde, gut gerüstet hervorzutreten. Es entging mir nicht, daß bei einer vorauszusehenden neuen Ordnung des Staatshaushaltes der Zweck der Unterstützungsgelder für das Theater einer peinlichen Kritik ausgesetzt sein würde: sobald es hierzu käme, und, wie vorauszusehen war, ein öffentlicher Nutzen aus der Verwendung jener Gelder nicht begriffen werden würde, sollte mein vorgelegter Plan zunächst das Geständnis dieser Nutz- und Zwecklosigkeit nicht nur vom staatsökonomischen, sondern namentlich eben auch von Standpunkte des rein künstlerischen Interesses aus, enthalten; zugleich aber den wahren Zweck der theatralischen Kunst vor der bürgerlichen Gesellschaft und die Notwendigkeit, einem solchen Zwecke alle nötigen Mittel der Erreichung zur Verfügung zu stellen, denjenigen vorführen, die mit gerechter Entrüstung im bisherigen Theater ein nutzloses oder gar schädliches öffentliches Institut ersahen.

Es geschah dies alles in der Voraussetzung einer friedlichen Lösung der obschwebenden, mehr reformatorischen als revolutionären Fragen, und des ernstlichen Willens von Oben herab, die wirkliche Reform selbst zu bewerkstelligen. Der Gang der politischen Ereignisse mußte mich bald eines anderen belehren: Reaktion und Revolution stellten sich nackt einander gegenüber, und die Notwendigkeit trat hervor, ganz in das Alte zurückzukehren, oder gar mit dem Alten zu brechen. Die von mir gemachte Wahrnehmung der höchsten Unklarheit der streitenden Parteien über das Wesen und den eigentlichen Inhalt der Revolution, bestimmte mich eines Tages selbst öffentlich gegen die bloß politisch formelle Auffassung der Revolution, und für die Notwendigkeit, daß der rein menschliche Kern derselben deutlich in das Auge gefaßt werde, mich auszusprechen. An dem Erfolge dieses Schrittes gewahrte ich nun erst ersichtlich, wie es bei unsern Politikern um die Erkenntnis des Geistes der Revolution stand, und daß eine wirkliche Revolution nie von Oben, vom Standpunkte der erlernten Intelligenz, sondern nur von Unten, aus dem Drange des rein menschlichen Bedürfnisses, zustande kommen kann. Die Lüge und Heuchelei der politischen Parteien erfüllte mich mit einem Ekel, der mich zunächst wieder in die vollste Einsamkeit zurücktrieb.

Hier verzehrte sich mein nach außen ungestillter Drang

wieder in künstlerischen Entwürfen. — Zwei solcher Entwürfe, die mich bereits seit längerer Zeit beschäftigt hatten, stellten sich mir jetzt fast zugleich dar, wie sie der Eigentümlichkeit ihres Inhaltes auch mir überhaupt fast für eins galten. Noch während der musikalischen Ausführung des „Lohengrin", bei der ich mich immer wie in einer Oase in der Wüste gefühlt hatte, bemächtigten sich beide Stoffe meiner dichterischen Phantasie: es waren dies „Siegfried" und „Friedrich der Rotbart". —

Nochmals, und zum letzten Male, stellten sich mir Mythos und Geschichte gegenüber, und drängten mich diesmal sogar zu der Entscheidung, ob ich ein musikalisches Drama, oder ein rezitiertes Schauspiel zu schreiben hätte. Ich habe es mir für hier aufbehalten, über den hier zugrunde liegenden Konflikt mich genauer mitzuteilen, weil ich erst hierbei zu einer bestimmten Lösung und somit zum Bewußtsein über die Natur dieser Frage gelangte.

Seit meiner Rückkehr aus Paris nach Deutschland hatte mein Lieblingsstudium das des deutschen Altertums ausgemacht. Ich erwähnte bereits näher des damals tief mich erfüllenden Verlangens nach der Heimat. Diese Heimat konnte in ihrer gegenwärtigen Wirklichkeit mein Verlangen auf keine Weise befriedigen, und ich fühlte, daß meinem Triebe ein tieferer Drang zugrunde lag, der in einer andern Sehnsucht seine Nahrung haben mußte, als eben nur im Verlangen nach der modernen Heimat. Wie um ihn zu ergründen, versenkte ich mich in das urheimische Element, das uns aus den Dichtungen einer Vergangenheit entgegentritt, die uns um so wärmer und anziehender berührt, als die Gegenwart uns mit feindseliger Kälte von sich abstößt. Alle unsre Wünsche und heißen Triebe, die in Wahrheit uns in die Zukunft hinübertragen, suchen wir aus den Bildern der Vergangenheit zu sinnlicher Erkennbarkeit zu gestalten, um so für sie die Form zu gewinnen, die ihnen die moderne Gegenwart nicht verschaffen kann. In dem Streben, den Wünschen meines Herzens künstlerische Gestalt zu geben, und im Eifer, zu erforschen, was mich denn so unwiderstehlich zu dem urheimatlichen Sagenquelle hinzog, gelangte ich Schritt für Schritt in das tiefere Altertum hinein, wo ich denn endlich zu meinem Entzücken, und zwar eben dort im höchsten Altertume, den jugendlich schönen Menschen in der üppigsten Frische

seiner Kraft antreffen sollte. Meine Studien trugen mich so durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch bis auf den Grund des alten urdeutschen Mythos; ein Gewand nach dem anderen, das ihm die spätere Dichtung entstellend umgeworfen hatte, vermochte ich von ihm abzulösen, um ihn so endlich in seiner keuschesten Schönheit zu erblicken. Was ich hier ersah, war nicht mehr die historisch konventionelle Figur, an der uns das Gewand mehr als die wirkliche Gestalt interessieren muß; sondern der wirkliche, nackte Mensch, an dem ich jede Wallung des Blutes, jedes Zucken der kräftigen Muskeln, in uneingeengter, freiester Bewegung erkennen durfte; der *wahre Mensch* überhaupt.

Gleichzeitig hatte ich diesen Menschen auch *in der Geschichte* aufgesucht. Hier boten sich mir *Verhältnisse*, und nichts als Verhältnisse; den *Menschen* sah ich aber nur insoweit, als ihn die Verhältnisse bestimmten, nicht aber wie er sie zu bestimmen vermocht hätte. Um auf den Grund dieser Verhältnisse zu kommen, die in ihrer zwingenden Kraft den stärksten Menschen zum Vergeuden seiner Kraft an ziellose und nie erreichte Zwecke nötigten, betrat ich von neuem den Boden des hellenischen Altertums, und ward auch hier endlich wiederum *nur auf den Mythos* hingewiesen, in welchem ich den Grund auch dieser *Verhältnisse* erkannte: nur waren in diesem Mythos jene sozialen Verhältnisse in ebenso einfachen, bestimmten und plastischen Zügen kundgegeben, als ich zuvor in ihm schon die menschliche Gestalt selbst erkannt hatte; und auch von dieser Seite her leitete mich der Mythos gerade wieder einzig auf diesen Menschen als den unwillkürlichen *Schöpfer* der Verhältnisse hin, die in ihrer dokumental-monumentalen Entstellung als Geschichtsmomente, als überlieferte irrtümliche Vorstellungen und Rechtsverhältnisse, endlich den Menschen zwangvoll beherrschten, und seine Freiheit vernichteten.

Hatte mich nun schon längst die herrliche Gestalt des *Siegfried* angezogen, so entzückte sie mich doch vollends erst, als es mir gelungen war, sie, von aller späteren Umkleidung befreit, in ihrer reinsten menschlichen Erscheinung vor mir zu sehen. Erst jetzt auch erkannte ich die Möglichkeit, ihn zum Helden eines Dramas zu machen, was mir nie eingefallen war, so lange ich ihn nur aus dem mittelalterlichen Nibelungenliede kannte. —

Zugleich mit ihm war mir aus dem Studium der Geschichte aber auch *Friedrich* I. entgegengetreten: er erschien mir, wie er dem sagengestaltenden deutschen Volke erschienen war, als eine geschichtliche Wiedergeburt des altheidnischen Siegfried. Als die politischen Bewegungen der letzten Zeit hereinbrachen, und in Deutschland zunächst im Verlangen nach politischer Einheit sich kundgaben, mußte es mich dünken, als ob Friedrich I. dem Volke näher liegen und eher verständlicher sein würde, als der rein menschliche Siegfried. Schon hatte ich den Plan zu einem Drama entworfen, das in fünf Akten Friedrich vom ronkalischen Reichstage bis zum Antritte seines Kreuzzuges darstellen sollte. Unbefriedigt wandte ich mich aber immer wieder von dem Plane ab. Nicht die bloße Darstellung einzelner geschichtlicher Momente hatte mich zu dem Entwurfe veranlaßt, sondern der Wunsch, einen großen Zusammenhang von Verhältnissen in der Weise vorzuführen, daß er nach einer leicht überschaulichen Einheit erfaßt und verstanden werden sollte. Um meinen Helden, und die Verhältnisse, die er mit ungeheurer Kraft zu bewältigen strebt, um endlich selbst von ihnen bewältigt zu werden, zu einem deutlichen Verständnisse zu bringen, mußte ich mich, gerade dem geschichtlichen Stoffe gegenüber, zum Verfahren des Mythos hingedrängt fühlen: die ungeheure Masse geschichtlicher Vorfälle und Beziehungen, aus der doch kein Glied ausgelassen werden durfte, wenn ihr Zusammenhang verständlich zu überblicken sein sollte, eignete sich weder für die Form, noch für das Wesen des Dramas. Hätte ich dieser notwendigen Forderung der Geschichte entsprechen wollen, so wäre mein Drama ein unübersehbares Konglomerat von dargestellten Vorfällen geworden, die das Einzige, was was ich eigentlich darstellen wollte, in Wahrheit gar nicht zum Vorschein hätten kommen lassen; und ich würde daher mit meinem Drama künstlerisch genau in denselben Fall gekommen sein, wie der Held: nämlich, von den *Verhältnissen*, die ich bewältigen, d. h. gestalten wollte, würde ich selbst überwältigt und erdrückt worden sein, ohne meine *Absicht* zum Verständnisse gebracht zu haben, wie Friedrich seinen *Willen* nicht zur Ausführung bringen konnte. Ich hätte, um meine Absicht zu erreichen, daher die Masse der Verhältnisse selbst durch *freie* Gestaltung bewältigen müssen, und würde sonach in ein Verfahren geraten sein, das die Geschichte ge-

radeswegs aufgehoben hätte *: das Widerspruchsvolle hiervon mußte mir aber einleuchten; denn eben das Charakteristische des Friedrich war es für mich, daß er ein geschichtlicher Held sein sollte. Wollte ich nun zum mythischen Gestalten greifen, so hätte ich in letzter und höchster, dem modernen Dichter aber ganz unerreichbarer, Gestaltung endlich bei dem reinen Mythos ankommen müssen, den nur das Volk bis jetzt gedichtet hat, und den ich in reichster Vollendung bereits im — Siegfried vorgefunden hatte.

Ich kehrte jetzt — zu derselben Zeit, wo ich mit dem widerlichen Eindrucke, den die politisch-formelle Tendenz in dem inhaltslosen Treiben unsrer Parteien auf mich machte, von der Öffentlichkeit mich zurückzog — zum „Siegfried" zurück, und zwar nun auch mit vollem Bewußtsein von der Untauglichkeit der reinen Geschichte für die Kunst. Zugleich aber hatte ich hiermit ein künstlerisch formelles Problem für mein Bewußtsein mit Bestimmtheit gelöst, und dies war die Frage über die Gültigkeit des reinen (nur gesprochenen) Schauspieles für das Drama der Zukunft. Diese Frage stellte sich mir keineswegs vom formell spekulativen Kunststandpunkte aus vor, sondern ich geriet auf sie einzig durch die Beschaffenheit des darzustellenden dichterischen Stoffes, die mich allein nur noch für die Gestaltung bestimmte. Als mich äußere Anregungen veranlaßten, mich mit dem Entwurfe des „Friedrich Rotbart" zu beschäftigen, kam mir nicht einen Augenblick ein Zweifel darüber an, daß es sich hier nur um ein gesprochenes Schauspiel, keineswegs aber um ein musikalisch auszuführendes Drama handeln könnte. In der Periode meines Lebens, wo ich meinen „Rienzi" konzipierte, hätte es mir vielleicht ankommen können, auch den „Rotbart" für einen Opernstoff zu halten; jetzt, wo es mir nicht mehr darauf ankam, Opern zu schreiben, sondern überhaupt meine dichterischen Anschauungen in der lebendigsten künstlerischen Form, im Drama, mitzuteilen, fiel es mir nicht im Entferntesten ein, einen historisch-politischen Gegenstand anders, als im gesprochenen Schau-

* Meine Studien, die ich in diesem Sinne machte, und durch deren notwendigen Charakter ich eben bestimmt wurde, von dem Vorhaben abzustehen, legte ich vor einiger Zeit, unter dem Titel „die Wibelungen", in einer kleinen Schrift meinen Freunden — allerdings nicht der historisch-juristischen Kritik — öffentlich vor.

spiele auszuführen. Als ich nun diesen Stoff aber aufgab, geschah dies keineswegs aus Bedenken, die mir etwa als Operndichter und Komponisten erwachsen wären, und mir es verwehrt hätten, aus dem Fache, in welchem ich geübt war, herauszutreten: sondern es kam dies — wie ich zeigte — lediglich daher, daß ich die Ungeeignetheit des Stoffes *für das Drama* überhaupt einsehen lernen mußte, und auch dies ward mir nicht einzig aus künstlerisch formellen Bedenken klar, sondern aus derselben Unbefriedigung meines rein menschlichen Gefühls, welches im wirklichen Leben durch den politischen Formalismus unsrer Zeit verletzt wurde. Ich fühlte, daß ich das Höchste, was ich vom rein menschlichen Standpunkte aus erschaute und mitzuteilen verlangte, in der Darstellung eines historisch-politischen Gegenstandes *nicht* mitteilen konnte; daß die bloße verständliche Schilderung von *Verhältnissen* mir die Darstellung der rein menschlichen Individualität unmöglich machte; daß ich demnach hier das Einzige und Wesentliche, worauf es mir ankam, nur zu *erraten* gegeben, nicht aber wirklich und sinnlich an das Gefühl vorgeführt haben würde: und aus diesem Grunde verwarf ich mit dem historisch-politischen *Gegenstande* zugleich notwendig auch diejenige dramatische *Kunstform*, in der er einzig noch vorzuführen gewesen wäre; denn ich erkannte, daß diese Form nur aus jenem Gegenstande hervorgegangen, und durch ihn zu rechtfertigen war; daß sie aber gänzlich unvermögend sei, den, von mir nun einzig nur noch in das Auge gefaßten, rein menschlichen Gegenstand überzeugend an das Gefühl mitzuteilen, und daß demnach mit dem Verschwinden des historisch-politischen Gegenstandes, notwendig in Zukunft auch die Schauspielform, als eine für den neuen Gegenstand ungenügende, unbehilfliche und mangelhafte, verschwinden müßte.

Ich sagte, daß mich zum Aufheben eines Schauspiel*stoffes* nicht meine Fachstellung als Opernkomponist veranlaßt habe; nichtsdestoweniger habe ich aber zu bestätigen, daß eine Erkenntnis des Wesens des Schauspiels und des, diese Form bedingenden, historisch-politischen Gegenstandes, wie sie mir aufging, allerdings einem absoluten Schauspieldichter oder dramatischen Literaten *nicht* entstehen konnte, sondern lediglich einem künstlerischen Menschen, der eine Entwicklung, wie die meinige es war, unter der Einwirkung des Geistes der *Musik* nahm. —

Bereits als ich meine Pariser Periode besprach, teilte ich mit, daß ich die Musik und mein Innehaben derselben als den guten Engel ansähe, der mich, bei meiner Empörung gegen die schlechte moderne öffentliche Kunst, als Künstler bewahrte und vor einer bloß literarisch-kritischen Tätigkeit behütete. Bei dieser Gelegenheit behielt ich es mir vor, den Einfluß näher zu bezeichnen, den meine musikalische Stimmung auf mein künstlerisches Gestalten ausübte. Ist die Beschaffenheit dieses Einflusses gewiß auch keinem entgangen, der die Darstellung des Entstehens meiner Dichtungen aufmerksam verfolgte, so muß ich hier doch noch bestimmter darauf zurückkommen, weil gerade jetzt dieser Einfluß bei einer wichtigen künstlerischen Entscheidung mir zum vollen Bewußtsein kam. —

Noch mit dem „Rienzi" hatte ich nur im Sinne, eine „Oper" zu schreiben; ich suchte mir zu diesem Zwecke Stoffe, und, nur um die „Oper" bekümmert, nahm ich diese aus fertigen, auch der Form nach bereits mit künstlerischer Absicht gestalteten Dichtungen *: ein dramatisches Märchen von Gozzi, ein Schauspiel von Shakespeare, endlich einen Roman von Bulwer richtete ich mir eigens zum Zwecke der Oper her. Beim „Rienzi" erwähnte ich bereits, daß ich den Stoff, wie es übrigens bei der Natur eines historischen Romans gar nicht anders tunlich war, freier nach meinen Eindrücken von ihm bearbeitete, und zwar in der Weise, wie ich ihn — so drückte ich mich aus — durch die „Opernbrille" gesehen hatte. Mit dem „fliegenden Holländer", dessen Entstehen aus besonderen eigenen Lebensstimmungen ich schon genauer bezeichnet habe, schlug ich eine neue Bahn ein, indem ich selbst zum künstlerischen Dichter eines Stoffes ward, der mir nur in seinen einfach rohen Zügen als Volkssage vorlag. Ich war von nun an in bezug auf alle meine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter, und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder Musiker. Allein ich war ein Dichter, der des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Ausführung seiner Dichtungen sich im voraus bewußt war; ich hatte dieses Vermögen so weit geübt, daß ich meiner Fähigkeit, es zur

* Hierin kam ich also für das Formelle nicht weiter, als der geschickte Lortzing in seinem Fache, der sich ebenfalls fertige Theaterstücke als Operntexte zurecht machte.

Verwirklichung einer dichterischen Absicht zu verwenden, vollkommen inne war, und auf die Hilfe dieser Fähigkeit beim Fassen dichterischer Entwürfe nicht nur sicher rechnen, sondern in dem Wissen hiervon diese Entwürfe selbst freier nach dichterischer Notwendigkeit gestalten konnte, als wenn ich sie mit besonderer Absicht für die Musik gestaltet hätte. Zuvor hatte ich die Fähigkeit des musikalischen Ausdrucks mir in der Weise anzueignen gehabt, wie man eine Sprache erlernt. Wer eine fremde, ungewohnte Sprache noch nicht vollkommen inne hat, muß in allem, was er spricht, auf die Eigenheit dieser Sprache Rücksicht nehmen; um sich verständlich auszudrücken, muß er fortwährend auf diesen Ausdruck selbst bedacht sein, und was er sprechen will, absichtlich für ihn berechnen. Er ist somit für jede seiner Kundgebungen in der Beobachtung der formellen Regeln der Sprache befangen, und hierbei kann er noch nicht so ganz aus seinem unwillkürlichen Gefühle heraus sprechen, wie es ihm um das Herz ist, was er empfindet und was er erschaut: er muß vielmehr seine Empfindungen und Anschauugen für ihre Kundgebung selbst nach dem Ausdrucke modeln, dessen er nicht so mächtig ist wie der Muttersprache, in der er, gänzlich unbekümmert um den Ausdruck, den richtigen Ausdruck, ohne es zu wollen, von selbst findet. Jetzt hatte ich aber die Sprache der Musik vollkommen erlernt; ich hatte sie jetzt inne wie eine wirkliche Muttersprache; in dem, was ich kundzugeben hatte, durfte ich mich nicht mehr um das Formelle des Ausdruckes sorgen: er stand mir zu Gebote, ganz wie ich seiner bedurfte, um eine bestimmte Anschauung oder Empfindung nach innerem Drange mitzuteilen. Eine ungewohnte Sprache spricht man ohne Mühe aber nur dann vollkommen richtig, wenn man ihren Geist in sich aufgenommen hat, wenn man in dieser Sprache selbst empfindet und denkt, und somit genau eben das aussprechen will, was ihrem Geiste nach einzig in ihr ausgesprochen werden kann. Erst wenn wir ganz aus dem Geiste einer Sprache heraus sprechen, ganz unwillkürlich in ihm empfinden und denken, erwächst uns aber auch die Fähigkeit, diesen Geist selbst erweitern, das in der Sprache Auszudrückende mit dem Ausdrucke zugleich zu bereichern und auszudehnen. Das in der musikalischen Sprache Auszudrückende sind nun aber einzig Gefühle und Empfindungen: sie drückt den von unsrer, zum reinen Verstandesorgan gewordenen Wort-

sprache abgelösten Gefühlsinhalt der rein menschlichen Sprache überhaupt in vollendeter Fülle aus. Was somit der absoluten musikalischen Sprache für sich unausdrückbar bleibt, ist die genaue Bestimmung des Gegenstandes des Gefühles und der Empfindung, an welchem diese selbst zu sicherer Bestimmtheit gelangen: die ihm notwendige Erweiterung und Ausdehnung des musikalischen Sprachausdrucks besteht demnach im Gewinne des Vermögens, auch das Individuelle, Besondere, mit kenntlicher Schärfe zu bezeichnen, und dieses gewinnt sie nur in ihrer Vermählung mit der Wortsprache. Nur aber dann kann diese Vermählung eine erfolgreiche sein, wenn die musikalische Sprache zu allernächst an das ihr Befreundete und Verwandte der Wortsprache anknüpft; genau da hat die Verbindung vor sich zu gehen, wo in der Wortsprache selbst bereits ein unabweisliches Verlangen nach wirklichem, sinnlichem Gefühlsausdrucke sich kundgibt. Dies bestimmt sich aber einzig nach dem Inhalte des Auszudrückenden, inwiefern dieser aus einem Verstandes- zu einem Gefühlsinhalte wird. Ein Inhalt, der einzig dem Verstande faßlich ist, bleibt einzig auch nur der Wortsprache mitteilbar; je mehr er aber zu einem Gefühlsmomente sich ausdehnt, desto bestimmter bedarf er auch eines Ausdrucks, den ihm in entsprechender Fülle endlich nur die Tonsprache ermöglichen kann. Hiernach bestimmt sich ganz von selbst der Inhalt dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat: es ist das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche.

Mit der gewonnenen Fähigkeit, in der Tonsprache frei nach meiner Unwillkür zu sprechen, konnte ich natürlich auch nur im Geiste dieser Sprache mich mitzuteilen haben, und wo es mich als künstlerischen Menschen am entscheidensten zur Mitteilung drängte, bestimmte sich der Inhalt meiner Mitteilung notwendig nach dem Geiste des Ausdrucksvermögens, das mir als höchstens zu eigen war. Die dichterischen Stoffe, die mich zum künstlerischen Gestalten drängten, konnten nur von der Natur sein, daß sie vor allem mein Gefühlswesen, nicht mein Verstandeswesen einnahmen: nur das Reinmenschliche, von allem Historisch-formellen Losgelöste konnte mich, sobald es mir in seiner wirklichen, natürlichen und von außen nicht getrübten Gestalt zur Erscheinung kam, zur Teilnahme stimmen, und zur Mitteilung des Erschauten anregen. Was ich erschaute, erblickte ich jetzt

nur aus dem Geiste der Musik, nicht aber der Musik, deren formelle Bestimmungen mich für den Ausdruck noch befangen gehalten hätten, sondern der Musik, die ich vollkommen inne hatte, in der ich mich ausdrückte wie in einer Muttersprache. Mit diesem Vermögen konnte ich mich jetzt frei und ungehemmt nur noch auf das Auszudrückende richten; nur noch der Gegenstand des Ausdrucks war mir das für mein Gestalten Beachtenswerte. Gerade durch die gewonnene Fähigkeit des musikalischen Ausdrucks ward ich somit Dichter, weil ich mich nicht mehr auf den Ausdruck selbst, sondern auf den Gegenstand desselben als gestaltender Künstler zu beziehen hatte. Ohne auf die Bereicherung des musikalischen Ausdrucksvermögens auszugehen, mußte ich dieses doch ganz von selbst ausdehnen durch die Gegenstände, um deren Ausdruck es mir zu tun war.

In der Natur des Fortschrittes aus dem musikalischen Empfindungswesen zur Gestaltung dichterischer Stoffe lag es nun ganz von selbst bedingt, daß ich den verschwimmenderen, allgemeineren Gefühlsinhalt dieser Stoffe zu immer deutlicherer, individuellerer Bestimmtheit verdichtete, und so endlich da ankommen mußte, wo der unmittelbar auf das Leben sich beziehende Dichter sicher und fest das durch den musikalischen Ausdruck Kundzugebende bezeichnet und von sich aus bestimmt. Wer daher aufmerksam die Bildung der drei hier vorgelegten Dichtungen betrachtet, wird finden, wie ich im „fliegenden Holländer“ in weitesten, vagesten Umrissen das zeichnete, was ich im „Tannhäuser“, und endlich im „Lohengrin“ mit immer deutlicherer Bestimmtheit zu sicherer Gestaltung brachte. Indem ich mich bei diesem Verfahren immer mehr auf das wirkliche Leben zu beziehen vermochte, mußte ich zu einer bestimmten Zeit, und unter bestimmten äußeren Eindrücken, endlich selbst wohl so weit kommen, daß sich mir ein dichterischer Stoff, wie der besprochene „Friedrich Rotbart“, darbot für dessen Gestaltung ich dem musikalischen Ausdrucke geradeswegs hätte entsagen müssen. Gerade hier aber war es, wo mein bisher unbewußtes Verfahren in seiner künstlerischen Notwendigkeit mir zum Bewußtsein kommen mußte. An diesem Stoffe, der mich der Musik gänzlich vergessen gemacht hätte, ward ich der Geltung wahrer dichterischer Stoffe überhaupt inne; und da, wo ich mein musikalisches Ausdrucksvermögen unbenutzt hätte lassen

müssen, fand ich auch, daß ich meine gewonnene dichterische Fähigkeit der politischen Spekulation unterzuordnen, somit meine künstlerische Natur überhaupt zu verläugnen gehabt haben würde. — Gerade hier erhielt ich aber auch die dringendste Veranlassung, über die Natur des geschichtlich-politischen Lebens dem rein menschlichen Leben gegenüber mir zum Bewußtsein zu kommen, und als ich den „Friedrich", mit dem ich mich diesem politischen Leben am dichtesten genähert hatte, mit vollem Wissen und Willen aufgab, um desto bestimmter und gewisser in dem, was ich wollte, den „Siegfried" vorzunehmen, hatte ich eine neue und entscheidendste Periode meiner künstlerischen und menschlichen Entwicklung angetreten, die Periode des bewußten künstlerischen Wollens auf einer vollkommen neuen, mit unbewußter Notwendigkeit von mir eingeschlagenen Bahn, auf der ich nun als Künstler und Mensch einer neuen Welt entgegenschreite. —

Ich habe hier den Einfluß bezeichnet, den mein Innehaben des Geistes der Musik auf die Wahl meiner dichterischen Stoffe, und ihre wiederum dichterische Gestaltung ausübte; demnächst habe ich nun darzustellen, welche Rückwirkung mein auf diese Weise bestimmtes dichterisches Verfahren wiederum auf meinen musikalischen Ausdruck und dessen Form äußerte. — Dieser rückwirkende Einfluß gab sich in der Hauptsache in zwei Momenten kund: in der dramatisch-musikalischen Form überhaupt, und in der Melodie insbesondere.

Bestimmte mich, von dem bezeichneten Wendepunkt meiner künstlerischen Richtung an, ein- für allemal der Stoff, und zwar der mit dem Auge der Musik ersehene Stoffe, so mußte ich in seiner Gestaltung notwendig bis zur allmählichen gänzlichen Aufhebung der mir überlieferten Opernform fortschreiten. Diese Opernform war an und für sich nie eine bestimmte, das ganze Drama umfassende Form, sondern vielmehr nur ein willkürliches Konglomerat einzelner kleinerer Gesangstücksformen, die in ihrer ganz zufälligen Aneinanderreihung von Arien, Duetten, Terzetten usw., mit Chören und sogenannten Ensemblestücken, in Wahrheit das Wesen der Opernform ausmachten. Bei der dichterischen Gestaltung meiner Stoffe kam es mir nun unmöglich mehr auf eine entsprechende Ausfüllung dieser vorgefundenen Formen an, sondern einzig auf eine gefühlsverständliche Dar-

stellung des Gegenstandes im Drama überhaupt. In dem ganzen Verlaufe des Dramas sah ich keine andern Abschnitte oder Unterscheidungen möglich, als die Akte, in welchen der Ort oder die Zeit, oder die Szenen, in welchen die Personen der Handlung wechseln. Die plastische Einheit des mythischen Stoffes brachte es nun mit sich, daß in meiner szenischen Anordnung alles kleine Detail, wie es zur Erklärung verwickelter historischer Vorfälle dem modernen Schauspieldichter unentbehrlich ist, durchaus unnötig war, und die Kraft der Darstellung auf wenige, immer wichtige und entscheidende Momente der Entwicklung konzentriert werden konnte. Bei diesen wenigeren Szenen, in denen jedesmal eine entscheidende Stimmung sich zur vollen Geltung zu bringen hatte, durfte ich in der Ausführung mit einer, bereits in der Anlage wohlberechneten, den Gegenstand erschöpfenden Andauer verweilen; ich war nicht genötigt, mit Andeutungen nur mich zu begnügen, und — um der äußeren Ökonomie willen — hastig von einer Andeutung zur andern mich zu wenden; sondern ich konnte mit der nötigen Ruhe den einfachen Gegenstand bis in seine letzten, dem dramatischen Verständnisse klar zu erschließenden Beziehungen, deutlich darstellen. Durch die so sich bestimmende Natur des Stoffes war ich beim Entwurfe meiner Szenen nicht im mindesten gedrängt, auf irgend welche musikalische Form im voraus Rücksicht zu nehmen, weil sie selbst die musikalische Ausführung, als eine ihnen durchaus notwendige, aus sich bedangen. Bei dem immer sichereren Gefühle hiervon konnte mir es somit gar nicht mehr einfallen, die notwendig aus der Natur der Szenen erwachsende musikalische Form durch willkürliche äußere Annahmen, durch gewaltsame Einpfropfung der konventionellen Operngesangstücksformen, in ihrer natürlichen Gestaltung zu unterbrechen und zu hemmen. Somit ging ich durchaus nicht grundsätzlich, etwa als reflektierender Formumänderer, auf die Zerstörung der Arien-, Duett- oder sonstigen Opernform aus; sondern die Auslassung dieser Form erfolgte ganz von selbst aus der Natur des Stoffes, um dessen gefühlsverständliche Darstellung durch den ihm notwendigen Ausdruck es mir ganz allein zu tun war. Das unwillkürliche Wissen von jener traditionellen Form beeinflußte mich noch bei meinem „fliegenden Holländer" so sehr, das jeder aufmerksam Prüfende erkennen wird, wie sie mich hier oft noch

für die Anordnung meiner Szenen bestimmte; und erst allmählich, mit dem „Tannhäuser", und noch entschiedener im „Lohengrin", also nach immer deutlicher gewonnener Erfahrung von der Natur meiner Stoffe und der ihnen nötigen Darstellungsweise, entzog ich mich jenem formellen Einflusse gänzlich, und bedang die Form der Darstellung immer bestimmter nur nach der Erfordernis und der Eigentümlichkeit des Stoffes und der Situation.

Auf das Gewebe meiner Musik äußerte dieses, durch die Natur des dichterischen Gegenstandes bestimmte Verfahren, einen ganz besonderen Einfluß in bezug auf die charakteristische Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive. Wie die Fügung meiner Szenen alles ihnen fremdartige, unnötige Detail ausschloß, und alles Interesse nur auf die vorwaltende Hauptstimmung leitete, so fügte sich auch der ganze Bau meines Dramas zu einer bestimmten Einheit, deren leicht zu übersehende Glieder eben jene wenigeren, für die Stimmung jederzeit entscheidenden Szenen oder Situationen ausmachten: keine Stimmung durfte in einer dieser Szenen angeschlagen werden, die nicht in einem wichtigen Bezuge zu den Stimmungen der andern Szenen stand, so daß die Entwicklung der Stimmungen aus einander, und die überall kenntliche Wahrnung dieser Entwicklung, eben die Einheit des Dramas in seinem Ausdrucke herstellten. Jede dieser Hauptstimmungen mußte, der Natur des Stoffes gemäß, auch einen bestimmten musikalischen Ausdruck gewinnen, der sich der Gehörempfindung als ein bestimmtes musikalisches Thema herausstellte. Wie im Verlaufe des Dramas die beabsichtigte Fülle einer entscheidenden Hauptstimmung nur durch eine, dem Gefühle immer gegenwärtige Entwicklung der angeregten Stimmungen überhaupt zu erzeugen war, so mußte notwendig auch der, das sinnliche Gefühl unmittelbar bestimmende, musikalische Ausdruck an dieser Entwicklung zur höchsten Fülle einen entscheidenden Anteil nehmen; und dies gestaltete sich ganz von selbst durch ein, jederzeit charakteristisches, Gewebe der Hauptthemen, das sich nicht über eine Szene (wie früher im einzelnen Operngesangstücke), sondern über das ganze Drama, und zwar in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht ausbreitete. — Ich habe die charakteristische Eigentümlichkeit, und das für das Gefühls-

verständnis der dichterischen Absicht so ungemein Erfolgreiche des hier gemeinten thematischen Verfahrens, vom theoretischen Standpunkte aus genau bezeichnet und gerechtfertigt im dritten Teile meines Buches: Oper und Drama; indem ich hier darauf verweise, habe ich, dem Zwecke dieser Mitteilung gemäß, nur noch darauf aufmerksam zu machen, wie ich auch auf dieses Verfahren, das in seiner beziehungsvollen Ausdehnung über das ganze Drama nie zuvor angewandt worden ist, nicht durch Reflexion, sondern einzig durch praktische Erfahrung, und durch die Natur meiner künstlerischen Absicht, hingeleitet worden bin. Ich entsinne mich, noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des „fliegenden Holländers" schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akte entworfen, und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stücke legte ich unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie es vor meiner Seele stand; und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine „dramatische Ballade" zu nennen. Bei der endlichen Ausführung der Komposition breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir. Ich hätte mit eigensinniger Absicht willkürlich als Opernkomponist verfahren müssen, wenn ich in den verschiedenen Szenen für dieselbe wiederkehrende Stimmung neue und andre Motive hätte erfinden wollen; wozu ich, da ich eben nur die verständlichste Darstellung des Gegenstandes, nicht aber mehr ein Konglomerat von Opernstücken im Sinne hatte, natürlich nicht die mindeste Veranlassung empfand. — Ähnlich verfuhr ich nun im „Tannhäuser", und endlich im „Lohengrin"; nur daß ich hier nicht von vorn herein ein fertiges musikalisches Stück, wie jene Ballade, vor mir hatte, sondern das Bild, in welches die thematischen Strahlen zusammenfielen, aus der Gestaltung der Szenen, aus ihrem organischen Wachsen aus sich, selbst erst schuf, und in wechselnder Gestalt überall da es erscheinen ließ, wo es für das Verständnis der Hauptsituationen

nötig war. Außerdem gewann mein Verfahren, namentlich im „Lohengrin", eine bestimmtere künstlerische Form durch eine jederzeit neue, dem Charakter der Situation angemessene, Umbildung des thematischen Stoffes, der sich für die Musik als größere Mannigfaltigkeit der Erscheinung auswies, als dies z. B. im „fliegenden Holländer" der Fall war, wo das Wiedererscheinen des Themas oft noch nur den Charakter einer absoluten Reminiszenz (in welchem dies schon vor mir bei andern Komponisten vorgekommen war) hatte. —

Ich habe nun noch den Einfluß meines allgemein dichterischen Verfahrens auf die Bildung meiner Themen selbst, auf die Melodie, zu bezeichnen.

Aus der absolut musikalischen Periode meiner Jugend her entsinne ich mich, oft auf den Einfall geraten zu sein, wie ich es wohl anzufangen hätte, um recht originelle Melodien zu erfinden, die einen besonderen, mir eigentümlichen Stempel tragen sollten. Je mehr ich mich der Periode näherte, in welcher ich mich für mein musikalisches Gestalten auf den dichterischen Stoff bezog, verschwand diese Besorgtheit um Besonderheit der Melodie, bis ich sie endlich gänzlich verlor. In meinen früheren Opern ward ich rein durch die traditionelle oder moderne Melodie bestimmt, die ich ihrem Wesen nach nachahmte, und, eben in jener Besorgnis, durch harmonische und rhythmische Künsteleien nur als besonders und eigentümlich zu modeln suchte. Immer hatte ich aber mehr Neigung zur breiten, lang sich hindehnenden Melodie, als zu dem kurzen, zerrissenen und kontrapunktisch gefügten Melismus der eigentlichen Kammerinstrumentalmusik: in meinem „Liebesverbote" war ich offen auf die Nachbildung der modernen italienischen Kantilene verfallen. Im „Rienzi" bestimmte mich überall da, wo mich nicht bereits schon der Stoff zur Erfindung bestimmte, der italienisch-französische Melismus, wie er mich zumal aus den Opern Spontinis angesprochen hatte. Die dem modernen Gehöre eingeprägte Opernmelodie verlor nun aber ihren Einfluß auf mich immer mehr und endlich gänzlich, als ich mich mit dem „fliegenden Holländer" beschäftigte. Lag dies Abweisen des äußeren Einflusses zunächst in der Natur des ganzen Verfahrens, das ich mit dieser Arbeit einschlug, begründet, so erhielt ich nun aber auch eine entschädigende Nahrung für meine Melodie aus dem Volksliede,

dem ich mich hierbei näherte. Schon in jener Ballade bestimmte mich das unwillkürliche Innehaben der Eigentümlichkeiten des nationalen Volksmelismus; noch entscheidender aber in dem Spinnerliede, und namentlich in dem Liede der Matrosen. Das, was die Volksmelodie dem modernen italienischen Melismus gegenüber am kenntlichsten auszeichnet, ist hauptsächlich ihre scharfe rhythmische Belebtheit, die ihr vom Volkstanze her eigentümlich ist; unsre absolute Melodie verliert genau in dem Grade die populäre Verständlichkeit, als sie von dieser rhythmischen Eigenschaft sich entfernt, und da die Geschichte der modernen Opernmusik eben nur die der absoluten Melodie ist *, so scheint es sehr erklärlich, warum die neueren, namentlich die französischen Komponisten und ihre Nachahmer, geradeswegs wieder bei der reinen Tanzmelodie ankommen mußten, und der Kontretanz, nebst seinen Abarten, gegenwärtig die ganze moderne Opernmelodie bestimmt. Mir war es aber nun nicht mehr um Opernmelodien zu tun, sondern um den entsprechendsten Ausdruck für meinen darzustellenden Gegenstand; im „fliegenden Holländer" berührte ich daher wohl die rhythmische Volksmelodie, aber genau nur da, wo der Stoff mich überhaupt in Berührung mit dem, mehr oder weniger nur im Nationalen sich kundgebenden, Volkselemente brachte. Überall da, wo ich die Empfindungen dramatischer Persönlichkeiten auszudrücken hatte, wie sie von diesem im gefühlvollen Gespräche kundgegeben wurden, mußte ich mich der rhythmischen Volksmelodie durchaus enthalten, oder vielmehr, ich konnte auf diese Ausdrucksweise gar nicht erst verfallen; sondern hier war die Rede selbst, nach ihrem empfindungsvollsten Inhalte, auf eine Weise wiederzugeben, daß nicht der melodische Ausdruck an sich, sondern die ausgedrückte Empfindung die Teilnahme des Hörers anregte. Die Melodie mußte daher ganz von selbst aus der Rede entstehen; für sich, als reine Melodie, durfte sie gar keine Aufmerksamkeit erregen, sondern dies nur so weit, als sie der sinnlichste Ausdruck einer Empfindung war, die eben in der Rede deutlich bestimmt wurde. Mit dieser notwendigen Auffassung des melodischen Elementes ging ich nun vollständig von dem üblichen Opernkompositionsverfahren ab, indem ich auf

---

* Siehe „Oper und Drama", erster Teil.

die gewohnte Melodie, in einem gewissen Sinne somit auf die Melodie überhaupt, mit Absichtlichkeit gar nicht mehr ausging, sondern eben nur aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede sie entstehen ließ. Wie dies aber nur unter dem sehr allmählich weichenden Einflusse der gewohnten Opernmelodie geschah, das wird aus der Betrachtung meiner Musik zum „fliegenden Holländer" sehr ersichtlich: hier bestimmte mich der gewohnte Melismus noch so sehr, daß ich sogar die Gesangskadenz hie und da noch ganz nackt beibehielt; und es kann dies jedem, der auf der andern Seite eingestehen muß, daß ich eben mit diesem „fliegenden Holländer" meine neue Richtung in bezug auf die Melodie einschlug, als Beweis dafür dienen, mit wie wenig berechnender Reflexion ich in diese Bahn einlenkte. — In der ferneren Entwicklung meiner Melodie, wie ich sie ebenso unwillkürlich im „Tannhäuser" und „Lohengrin" verfolgte, entzog ich mich allerdings immer bestimmter jenem Einflusse, und zwar ganz in dem Maße, als nur noch die im Sprachverse ausgedrückte Empfindung für ihren gesteigerten musikalischen Ausdruck mich bestimmte; dennoch ist auch hier, und namentlich noch im „Tannhäuser", die vorgesetzte Form der Melodie, d. h. die als notwendig gefühlte Absicht die Rede eben als Melodie kundzugeben, noch deutlich erkennbar. Ich wurde, wie ich mir nun klar geworden bin, zu dieser Absicht noch durch eine Unvollkommenheit des modernen Verses gedrängt, in dem ich eine natürliche Nahrung und Bedingung für die sinnliche Kundgebung des musikalischen Ausdrucks als Melodie noch nicht finden konnte. Über das Wesen des modernen Verses habe ich mich ebenfalls im dritten Teile jenes angeführten Buches bestimmt ausgesprochen; und ich berühre daher seine Eigenschaft hier nur insoweit, als es seinen gänzlichen Mangel an wirklichem Rhythmus betrifft. Der Rhythmus des modernen Verses ist ein nur eingebildeter, und am deutlichsten mußte dies der Tonsetzer empfinden, der eben nur aus diesem Verse den Stoff zur Bildung der Melodie nehmen wollte. Ich war diesem Verse gegenüber genötigt, der melodischen Rhythmik entweder gänzlich zu entraten, oder, sobald ich vom Standpunkte der reinen Musik aus das Bedürfnis nach ihr empfand, den rhythmischen Bestandteil der Melodie, nach willkürlich melodischer Erfindung, eben aus der absoluten Opernmelodie zu entnehmen, und ihn dem

Verse oft künstlich aufzupfropfen. Überall, wo mich wiederum der Ausdruck der poetischen Rede so vorwiegend bestimmte, daß ich die Melodie vor meinem Gefühle nur aus ihr rechtfertigen konnte, mußte diese Melodie, sobald sie in keinem gewaltsamen Verhältnisse zum Vers stehen sollte, fast allen rhythmischen Charakter verlieren; und bei diesem Verfahren war ich unendlich gewissenhafter und von meiner Aufgabe erfüllter, als wenn ich umgekehrt die Melodie durch willkürliche Rhythmik zu beleben suchte.

Ich geriet hierbei in die innigste und endlich fruchtbarste Beziehung zum Verse und zur Sprache, aus denen einzig die gesunde dramatische Melodie zu rechtfertigen ist. Die Einbuße meiner Melodie an rhythmischer Bestimmtheit, oder besser: Auffälligkeit, ersetzte ich ihr nun aber durch eine harmonische Belebung des Ausdruckes, wie nur gerade ich sie als Bedürfnis für die Melodie fühlen konnte. War die gewohnte Opernmelodie, in ihrer endlich höchsten Armut und stereotypen Unwandelbarkeit, von den modernen Opernkomponisten durch die raffiniertesten Künsteleien * eben nur neu und pikant zu machen versucht worden, so hatte die harmonische Beweglichkeit, die ich meiner Melodie gab, im Gefühle eines ganz andern Bedürfnisses ihren Grund. Die herkömmliche Melodie hatte ich eben vollständig aufgegeben; ohne Nahrung und Rechtfertigung für ihren rhythmischen Bestandteil aus dem Sprachverse, gab ich ihr nun, anstatt des falschen rhythmischen Gewandes, dagegen eine harmonische Charakteristik, die sie, bei entscheidender Wirksamkeit auf das sinnliche Gehör, jederzeit zum entsprechendsten Ausdrucke der im Verse vorgetragenen Empfindung machte. Ich erhöhte ferner das Individuelle dieses Ausdruckes durch eine immer bezeichnendere Begleitung des Instrumentalorchesters, das an und für sich die harmonische Motivierung der Melodie zu versinnlichen hatte; und mit entschiedenster Bestimmtheit habe ich dieses, im Grunde einzig auf die dramatische Melodie gerichtete Verfahren, im „Lohengrin“ beobachtet, in welchem ich somit die im „fliegenden Holländer“ eingeschlagene Richtung

* Man denke z. B. an die ekelhaft gequälten harmonischen Variationen, mit denen man die alte abgedroschene Rossinische Schlußkadenz zu etwas Apartem zu machen suchte.

mit notwendiger Konsequenz zur Vollendung führte. — Nur Eines blieb in dieser künstlerisch formellen Richtung mir noch aufzufinden übrig, nämlich: eine neu zu gewinnende rhythmische Belebung der Melodie durch ihre Rechtfertigung aus dem Verse, aus der Sprache selbst. Hierzu sollte ich nun auch gelangen, und zwar nicht durch Umkehr auf meiner Bahn, sondern durch konsequente Verfolgung meiner eingeschlagenen Richtung, deren Eigentümlichkeit darin bestand, daß ich nicht aus der Form — wie fast alle unsre modernen Künstler — sondern aus dem dichterischen Stoff meinen künstlerischen Trieb bildete. —

Als ich den „Siegfried" entwarf, fühlte ich, mit vorläufigem gänzlichen Absehen von der musikalischen Ausführungsform, die Unmöglichkeit, oder mindestens die vollständige Ungeeignetheit davon, diese Dichtung im modernen Verse auszuführen. Ich war mit der Konzentration des „Siegfried" bis dahin vorgedrungen, wo ich den Menschen in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung vor mir sah; kein historisches Gewand engte ihn mehr ein; kein außer ihm entstandenes Verhältnis hemmte ihn irgendwie in seiner Bewegung, die aus dem innersten Quelle seiner Lebenslust jeder Begegnung gegenüber sich so bestimmte, daß Irrtum und Verwirrung, aus dem wildesten Spiele der Leidenschaften genährt, rings um ihn bis zu seinem offenbaren Verderben sich häufen konnten, ohne daß der Held einen Augenblick, selbst dem Tode gegenüber, den inneren Quell in seinem wellenden Ergusse nach außen gehemmt, oder je etwas andres für berechtigt über sich und seine Bewegung gehalten hätte, als eben die notwendige Ausströmung des rastlos quillenden inneren Lebensbrunnens. Mich hatte „Elsa" diesen Mann finden gelehrt: er war mir der männlich verkörperte Geist der ewig und einzig zeugenden Unwillkür, des Wirkens wirklicher Taten, des Menschen in der Fülle höchster, unmittelbarster Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit. Hier, in der Bewegung dieses Menschen, war kein gedankenhaftes Wollen der Liebe mehr, sondern leibhaftig lebte sie da, schwellte jede Ader und regte jede Muskeln des heiteren Menschen zur entzückenden Betätigung ihres Wesens auf. So, wie dieser Mensch sich bewegte, mußte aber notwendig auch sein redender Ausdruck sein; hier reichte der nur gedachte mo-

derne Vers mit seiner verschwebenden, körperlosen Gestalt nicht mehr aus; der phantastische Trug der Endreime vermochte nicht mehr als scheinbares Fleisch über die Abwesenheit alles lebendigen Knochengerüstes zu täuschen, das dieser Verskörper nur als willkürlich dehnbares, hin und her zerfahrendes Schleimknorpelwerk noch in sich faßt. Den „Siegfried" mußte ich geradeswegs fahren lassen, wenn ich ihn nur in diesem Verse hätte ausführen können. Somit mußte ich auf eine andre Sprachmelodie sinnen; und doch hatte ich in Wahrheit gar nicht zu sinnen nötig, sondern nur mich zu entscheiden, denn an dem urmythischen Quelle, wo ich den jugendlich schönen Siegfriedmenschen fand, traf ich auch ganz von selbst auf den sinnlich vollendeten Sprachausdruck, in dem einzig dieser Mensch sich kundgeben konnte. Es war dies der, nach dem wirklichen Sprachakzente zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügende, zur unendlich mannigfaltigsten Kundgebung jederzeit leicht sich befähigende, stabgereimte Vers, in welchem einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer war.

Über diesen Vers, wie er seine Gestaltung aus der tief innerst zeugenden Kraft der Sprache selbst gewinnt, und von sich aus diese zeugende Kraft in das weibliche Element der Musik zur Gebärung der auch rhythmisch vollendeten Tonmelodie ergießt, habe ich mich ebenfalls in dem letzten Teile meines Buches „Oper und Drama" ausführlich ausgesprochen; und ich könnte nun, da ich die Auffindung auch dieser formellen Neuerung, als notwendig aus meinem künstlerischen Schaffen bedingt, nachgewiesen, den Zweck meiner Mitteilung überhaupt als erreicht ansehen. Da ich meine Dichtung von „Siegfrieds Tod" jetzt noch nicht öffentlich vorlegen kann, muß mir alle weitere Andeutung über sie als zwecklos, und jedenfalls als leicht mißverständlich erscheinen. Nur inwieweit die Bezeichnung meiner dichterischen Entwürfe, und der Lebensstimmungen, aus denen sie entsprangen, noch zur Erklärung oder Rechtfertigung meiner seitdem veröffentlichten Kunstschriften mir von Wichtigkeit erscheint, darf ich es für zweckgemäß halten, auch hierüber jetzt noch mich mitzuteilen. Ich tue dies — in Kürze — um so lieber, als ich bei dieser Mitteilung, außer dem im Beginn angegebenen, noch einen besonderen Zweck habe, nämlich den, meine Freunde mit dem Gange meiner Entwicklung bis auf den heutigen Tag so

weit bekannt zu machen, daß ich, wenn ich demnächst wieder mit einer neuen dramatischen Arbeit öffentlich vor sie trete, hoffen darf, vollkommen mir Vertrauten mich mitzuteilen. Seit einiger Zeit bin ich gänzlich aus diesem unmittelbar künstlerischen Verkehre mit ihnen getreten; wiederholt, und so auch jetzt noch, konnte ich mich ihnen nur als Schriftsteller mitteilen: welche Pein diese Art der Mitteilung für mich ausmacht, brauche ich denen, die mich als Künstler kennen, wohl nicht erst zu versichern; sie werden es an dem Stile meiner schriftstellerischen Arbeiten selbst ersehen, in welchem ich auf das Umständlichste mich quälen muß, das auszudrücken, was ich so bündig, leicht und schlank im Kunstwerke selbst kundgeben möchte, sobald dessen entsprechende sinnliche Erscheinung ebenso nah' in meiner Macht stünde, als seine künstlerisch technische Aufzeichnung mit der Feder auf das Papier. So verhaßt ist mir aber das schriftstellerische Wesen und die Not, die mich zum Schriftstellern gedrängt hat, daß ich mit dieser Mitteilung zum letzten Male als Literat vor meinen Freunden erschienen sein möchte, und deshalb hier alles das noch aufnehme, was ich, unter den obwaltenden erschwerenden Umständen, ihnen noch glaube sagen zu müssen, um sie bestimmt darauf hinzuweisen, was sie von meiner neuesten dramatischen Arbeit, wenn sie in der Aufführung ihnen vorgeführt werden soll, sich zu erwarten haben, denn diese wünsche ich dann ohne Vorrede in das Leben einzuführen *.

Ich fahre also fort. —

Meine Dichtung von „Siegfrieds Tod" hatte ich entworfen und ausgeführt, einzig um meinem inneren Drange Genüge zu tun, keineswegs aber mit dem Gedanken an eine Aufführung auf unsern Theatern und durch die vorhandenen Darstellungsmittel, die ich in jeder Hinsicht für durchaus ungeeignet dazu halten mußte. Erst ganz neuerdings ist mir die Hoffnung erweckt worden, unter gewissen günstig sich gestaltenden Umständen, und mit der Zeit, dies Drama der Öffentlichkeit vorführen zu können, jedoch erst nach glücklich von statten gegangenen Vorbereitungen, die mir diese Vorführung als eine wirksame nach Möglichkeit gewährleisten sollen. Dies ist zugleich der Grund, weshalb

* Dieser Wunsch sollte nun freilich nicht in Erfüllung gehen.
D. H.

ich die Dichtung selbst noch für mich zurückhalte. — Damals im Herbst 1848, dachte ich an die Möglichkeit der Aufführung von „Siegfrieds Tod" gar nicht, sondern sah seine dichterisch technische Vollendung, und einzelne Versuche zur musikalischen Ausführung, nur für eine innerliche Genugtuung an, die ich, zu jener Zeit des Ekels vor den öffentlichen Angelegenheiten und der Zurückgezogenheit von ihnen, mir selbst verschaffte. — Diese vereinsamte traurige Stellung als künstlerischer Mensch, mußte mir aber gerade hieran wiederum zum schmerzlichsten Bewußtsein kommen, und der nagenden Wirkung dieses Schmerzes konnte ich nur durch Befriedigung meines rastlosen Triebes zu neuen Entwürfen wehren. Es drängte mich etwas zu dichten, das gerade dieses mein schmerzhaftes Bewußtsein, auf eine dem gegenwärtigen Leben verständliche Weise mitteile. Wie ich mit dem „Siegfried" durch die Kraft meiner Sehnsucht auf den Urquell des ewig Reinmenschlichen gelangt war, so kam ich jetzt, wo ich diese Sehnsucht dem modernen Leben gegenüber durchaus unstillbar, und von neuem nur die Flucht vor diesem Leben, mit Aufhebung seiner Forderungen an mich durch Selbstvernichtung, als Erlösung erkennen mußte, auch an dem Urquell aller modernen Vorstellungen von diesem Verhältnisse an, nämlich dem menschlichen Jesus von Nazareth.

Zu einer, namentlich für den Künstler ergiebigen Beurteilung der wundervollen Erscheinung dieses Jesus war ich dadurch gelangt, daß ich den symbolischen Christus von ihm unterschied, der, in einer gewissen Zeit und unter bestimmten Umständen gedacht, sich unserm Herzen und Verstande als so leicht begreiflich darstellt. Betrachtete ich die Zeit und die allgemeinen Lebenszustände, in denen ein so liebendes und liebebedürftiges Gemüt, wie das Jesus', sich entfaltete, so war mir nichts natürlicher, als daß der Einzelne, der eine so ehrlose hohle und erbärmliche Sinnlichkeit, wie die der römischen Welt, und mehr noch der den Römern unterworfenen Welt, nicht vernichten und zu einer neuen, der Gemütssehnsucht entsprechenden Sinnlichkeit gestalten konnte, nur aus dieser Welt, somit aus der Welt überhaupt hinaus, nach einem besseren Jenseits, — nach dem Tode, verlangen mußte. Sah ich nun die heutige moderne Welt von einer ähnlichen Nichtswürdigkeit, als die damals Jesus umgebende erfüllt, so erkannte ich jetzt nur, der charakteristischen

Eigenschaft der gegenwärtigen Zustände gemäß, jenes Verlangen in Wahrheit als in der sinnlichen Natur des Menschen begründet, der aus einer schlechten, ehrlosen Sinnlichkeit sich eben nach einer edleren, seiner geläuterten Natur entsprechenden Wahrnehmbarkeit sehnt. Der Tod ist hier nur das Moment der Verzweiflung; er ist der Zerstörungsakt, den wir an uns ausüben, weil wir ihn — als Einzelne — nicht an den schlechten Zuständen der uns zwingenden Welt ausüben können. Der Akt der wirklichen Vernichtung der äußeren, wahrnehmbaren Bande jener ehrlosen Sinnlichkeit ist aber die uns obliegende gesunde Kundgebung dieses, bisher auf die Selbstvernichtung gerichteten Dranges. — Es reizte mich nun, die Natur Jesus', wie sie unserm, der Bewegung des Lebens zugewandten Bewußtsein deutlich geworden ist, in der Weise darzutun, daß das Selbstopfer Jesus nur die unvollkommene Äußerung desjenigen menschlichen Triebes sei, der das Individuum zur Empörung gegen eine lieblose Allgemeinheit drängt, zu einer Empörung, die der durchaus Einzelne allerdings nur durch Selbstvernichtung beschließen kann, die gerade aus dieser Selbstvernichtung heraus aber noch ihre wahre Natur dahin kundgibt, daß sie wirklich nicht auf den eigenen Tod, sondern auf die Verneinung der lieblosen Allgemeinheit ausging *.

In diesem Sinne suchte ich meiner empörten Stimmung Luft zu machen mit dem Entwurfe eines Dramas „Jesus von Nazareth". Zwei überwältigende Bedenken hielten mich aber von der Ausführung des Entworfenen ab: diese erwuchsen einerseits aus der widerspruchsvollen Natur des Stoffes, wie er uns eben vorliegt; anderseits aus der erkannten Unmöglichkeit, auch dieses Werk zur öffentlichen Aufführung zu bringen. Dem Stoffe, wie er nun einmal durch das religiöse Dogma und die populäre Vorstellung von ihm dem Volke sich eingeprägt hat, mußte ein zu empfindlicher Zwang angetan werden, wenn ich mein modernes Bewußtsein von seiner Natur in ihm kundgeben wollte; an seinen populären Momenten mußte gedeutet, und mit mehr philosophischer als künstlerischer Absichtlichkeit geändert werden, um sich der gewohnten Anschauungsweise unmerklich zu entziehen,

* Wie sehr in dieser Auffassung nur der Künstler tätig war, entgeht wohl unschwer. D. H.

und in dem von mir erkannten Lichte zu zeigen. Hätte ich nun selbst dies zu überwinden vermocht, so mußte ich aber doch einsehen, daß das Einzige, was diesem Stoffe die vor mir beabsichtigte Bedeutung geben konnte, eben unsre modernen Zustände waren, und daß, nur gerade jetzt dem Volke vorgeführt, diese Bedeutung von Wirkung sein könnte, nicht aber dann, wenn dieselben Zustände durch die Revolution zerstört waren, wo — jenseits dieser Zustände — zugleich aber auch nur die einzige Möglichkeit zu ersehen war, das Drama dem Volke öffentlich vorführen zu können.

Denn so weit war ich bereits über den Charakter der damaligen Bewegung mit mir einig geworden, daß wir entweder vollständig in dem Alten verbleiben, oder vollständig das Neue zum Durchbruch bringen mußten. Ein klarer, täuschungsloser Blick auf die äußere Welt belehrte mich entscheidend, daß ich den „Jesus von Nazareth" durchaus aufzugeben hatte. Dieser Blick, den ich aus meiner brütenden Einsamkeit heraus auf die politische Außenwelt warf, zeigte mir jetzt die nahe bevorstehende Katastrophe, die jeden, dem es um eine gründliche und wesentliche Änderung der schlechten Zustände Ernst war, verschlingen mußte, wenn er seine Existenz, selbst in diesen schlechten Zuständen, über alles liebte. Dem bereits offen und frech ausgesprochenen Trotze des ausgelebten Alten gegenüber, das um jeden Preis sich in seiner Existenz erhalten wollte, mußten meine früher gefaßten Pläne, wie der einer Theaterreform, mir jetzt kindisch vorkommen. Ich gab sie auf, wie alles, was mich mit Hoffnung erfüllt, und so über die wahre Lage der Dinge getäuscht hatte. Im Vorgefühle der unvermeidlichen Entscheidung, die auch mich, mochte ich tun, was ich wollte, treffen mußte, sobald ich eben nur meinem Wesen und meinen Gesinnungen treu blieb, floh ich jetzt jede Beschäftigung mit künstlerischen Entwürfen; jeder Federzug, den ich geführt hätte, kam mir lächerlich vor, jetzt, wo ich unmöglich noch durch eine künstlerische Hoffnung mich belügen und betäuben konnte. Des Morgens verließ ich mein Zimmer mit dem öden Schreibtische, und wanderte einsam hinaus in das Freie, um mich im erwachenden Frühlinge zu sonnen, und in seiner wachsenden Wärme alle eigensüchtigen Wünsche von mir zu werfen, die mich irgend noch mit täuschenden Bildern an eine Welt von Zuständen fesseln konnten, aus der all' mein Verlan-

gen mit Ungestüm mich hinaustrieb. — So traf mich der Dresdener Aufstand, den ich mit vielen für den Beginn einer allgemeinen Erhebung in Deutschland hielt: wer sollte nach dem Mitgeteilten so blind sein wollen, nicht zu ersehen, daß ich da keine Wahl mehr hatte, wo ich nur noch mit Entschiedenheit einer Welt den Rücken kehren mußte, der ich meinem Wesen noch längst nicht mehr angehörte! —

Mit nichts kann ich das Wohlgefühl vergleichen, das mich — nach Überstehung der nächsten schmerzlichen Eindrücke — durchdrang, als ich mich frei fühlte, frei von der Welt marternder, stets unerfüllter Wünsche, frei von den Verhältnissen, in denen diese Wünsche meine einzige, verzehrende Nahrung gewesen waren! Als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgend welcher Art, als ich jede Hoffnung, jeden Wunsch auf diese jetzt siegreiche Welt hinter mich geworfen, und mit zwanglosester Unumwundenheit laut und offen ihr zurufen konnte, daß ich, der Künstler, sie, diese so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgte Welt, aus tiefstem Grunde des Herzens verachte; als ich ihr sagen konnte, daß in ihren ganzen Lebensadern nicht ein Tropfen wirklichen künstlerischen Blutes fließe, daß sie nicht einen Atemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit aus sich zu ergießen vermöge: — da fühlte ich mich zum ersten Male in meinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mochte ich auch nicht wissen, wohin ich den nächsten Tag mich bergen sollte, um des Himmels Luft atmen zu dürfen.

Wie ein schwarzes Bild aus einer längst abgetanen gräßlichen Vergangenheit war nochmals jenes Paris an mir vorübergezogen, dahin ich auf den Rat eines wohlmeinenden Freundes, der hier mehr für mein äußerliches Glück als meine innere Befriedigung besorgt sein konnte, zunächst mich gewandt hatte, und das ich jetzt, beim ersten Wiedererkennen seiner ekelhaften Gestalt, wie ein nächtliches Gespenst von mir wies, indem ich eilend aus ihm entfloh und nach den frischen Alpenbergen der Schweiz mich wandte, um wenigstens nicht mehr den Pestgeruch des modernen Babel zu atmen. Hier, im Schutze schnell gewonnener biederer Freunde, sammelte ich mich zunächst zur öffentlichen Kundgebung eines Protestes gegen die augenblicklichen Besieger der Revolution, denen ich wenigstens den Titel ihres

Herrenrechtes abzustreiten hatte, nach welchem sie sich für die Beschützer der Kunst ausgeben. So ward ich wiederum zum Schriftsteller, wie ich es einst in Paris geworden war, als ich meine Wünsche auf Pariser Kunstruhm hinter mich warf und gegen das Formelle des herrschenden Kunstwesens mich empörte: jetzt hatte ich mich aber gegen dieses ganze Kunstwesen in seinem Zusammenhange mit dem ganzen politisch-sozialen Zustande der modernen Welt auszusprechen, und der Atem, den ich hierzu schöpfen mußte, hatte von anhaltenderer Natur zu sein. In einer kleineren Schrift „Die Kunst und die Revolution" deckte ich zunächst diesen Zusammenhang auf, und wies den Namen der Kunst für das, was gegenwärtig unter diesem schützenden Titel zur Spekulation auf die Schlechtigkeit und Elendigkeit des modernen „Publikums" sich anläßt, gebührend zurück. In einer etwas ausführlicheren Abhandlung, die unter dem Titel des „Kunstwerkes der Zukunft" erschien, wies ich den tötlichen Einfluß jenes Zusammenhanges auf das Wesen der Kunst selbst nach, die bei ihrer egoistischen Zerstückelung in die modernen Einzelnkünste unfähig geworden sei, das wirkliche, allein gültige, weil allein verständliche, und einen rein menschlichen Inhalt zu fassen allein fähige, Kunstwerk zustande zu bringen. In meiner neuesten schriftstellerischen Arbeit: „Oper und Drama", zeigte ich nun, bestimmter auf den rein künstlerischen Gegenstand eingehend, wie die Oper bisher irrtümlich von Kritikern und Künstlern für das Kunstwerk angesehen worden sei, in welchem die Keime, oder gar die Vollendung des von mir gemeinten Kunstwerkes der Zukunft bereits zur Erscheinung gekommen wären; und wies nach, daß nur aus der vollständigen Umkehrung des bisherigen künstlerischen Verfahrens bei der Oper einzig das Richtige geleistet werden könnte, indem ich hierbei das Ergebnis meiner eigenen künstlerischen Erfahrungen meiner Darstellung des vernünftigen und allein zweckmäßigen Verhältnisses zwischen Dichter und Musiker zugrunde legte. Mit dieser Arbeit, und mit der hier gemachten Mitteilung, fühle ich nun, dem Drange, der mich zuletzt zum Schriftsteller machte, Genüge getan zu haben, indem ich mir sagen zu dürfen glaube, daß, wer mich nun noch nicht versteht, mich unter allen Umständen auch nicht verstehen kann, weil er nicht — will.

Während dieser schriftstellerischen Periode hörte ich jedoch

nie ganz auf, auch mit künstlerischen Entwürfen mich zu tragen. War ich im allgemeinen mir über meine Lage wohl auch so klar, daß ich an die Möglichkeit, jetzt eines meiner Werke aufgeführt zu sehen, um so weniger glaubte, als ich selbst mit Grundsätzlichkeit jede Hoffnung und somit jeden Versuch eines gedeihlichen Befassens mit unsern Theatern überhaupt aufgegeben hatte; und hegte ich innerlich somit ganz und gar nicht die Absicht, ja sogar die vollste Abneigung dagegen, durch neue Versuche das Unmögliche möglich machen zu wollen, so fand sich doch zunächst äußere Veranlassung genug, mich wenigstens wieder in entferntere Berührung mit unsrer öffentlichen Kunst zu setzen. Ich war gänzlich hilflos in die Verbannung gegangen, und ein möglicher Erfolg als Opernkomponist in Paris mußte meinen Freunden, und endlich selbst wohl auch mir, als der einzige Quell dauernder Sicherung meiner Existenz gelten. Nie aber konnte ich in meinem Inneren an die Möglichkeit solchen Erfolges denken, und dies zwar um so weniger, als mich jedes Befassen mit dem Pariser Opernwesen, nur im Gedenken daran, bis auf den Grund meiner Seele anwiderte; der äußeren Not gegenüber, und weil selbst meine teilnehmendsten Freunde meinen Widerstand gegen diesen Plan nicht als durchaus gerechtfertigt zu begreifen vermochten, versuchte ich endlich dennoch, mich zu einem letzten, martervollen Kampfe gegen meine Natur zu zwingen. Auch hierbei wollte ich jedoch keinen Schritt von meiner Richtung abweichen, und entwarf für meinen Pariser Operndichter den Plan zu einem „Wieland der Schmied", den meine Freunde nach meiner Deutung bereits aus dem Schlusse des „Kunstwerkes der Zukunft" kennen. So ging ich nochmals nach Paris; — dies war und wird nun für immer das letztemal gewesen sein, daß ich aus äußeren Rücksichten mich zum Zwange meiner wirklichen Natur bestimmte. Dieser Zwang drückte so furchtbar schmerzilch und zerstörend auf mich, daß ich diesmal, rein nur durch die Wucht dieses Druckes, dem Untergange nahe geriet: ein alle meine Nerven lähmendes Übelbefinden befiel mich von meinem Eintritt in Paris an so heftig, daß ich schon dadurch allein zum Aufgeben aller nötigen Schritte für mein Vorhaben genötigt ward. Bald wurde mein Übel und meine Stimmung so unerträglich, daß ich, von unwillkürlich gewaltsamem Lebensinstinkte getrieben, um meiner Rettung willen

zum Äußersten zu schreiten mich anließ, zum Bruche mit allem, was mir irgend noch freund gesinnt war, zum Fortziehen in — Gott weiß welche? — wildfremde Welt. — In diesem Äußersten, wohin ich gekommen, ward ich nun von echtesten Freunden aber begriffen: sie leiteten mich an der Hand einer unendlich zarten Liebe von meinem Schritte zurück. Dank ihnen, die allein es wissen, wen ich meine!

Ja, ich lernte jetzt die vollste, edelste und schönste Liebe kennen, die einzig wirkliche Liebe, die nicht Bedingungen aufstellt, sondern ihren Gegenstand ganz so umfaßt, wie er ist und seiner Natur nach nicht anders sein kann. Sie hat mich auch der Kunst erhalten! — Zurückgekehrt, trug ich mich von neuem mit dem Gedanken, „Siegfrieds Tod" musikalisch vollends auszuführen: es war bei diesem Entschlusse aber noch halbe Verzweiflung im Spiele, denn ich wußte, ich würde diese Musik jetzt nur für das Papier schreiben. Das unerträglich klare Wissen hiervon verleidete mir von neuem mein Vorhaben; ich griff — im Gefühle davon, daß ich in meinem Streben meist doch noch so gänzlich mißverstanden würde * — wieder zur Schriftstellerei, und schrieb mein Buch über „Oper und Drama". — Von neuem war ich nun wieder gänzlich verstimmt und niedergeschlagen in bezug auf ein zu erfassendes künstlerisches Vorhaben: neu erhaltene Beweise von der Unmöglichkeit, mich künstlerisch verständlich jetzt dem Publikum mitteilen zu können, brachten mir wieder eine gründliche Unlust zu neuen dramatischen Arbeiten bei; und offen glaubte ich mir gestehen zu müssen, daß es mit meinem Kunstschaffen ein Ende habe. — Da hob mich aus meinem tiefsten Mißmute ein Freund auf: durch den gründlichsten und hinreißendsten Beweis, daß ich nicht einsam stand und wohl tief und innig verstanden würde — selbst von denen, die mir sonst fast am fernsten standen, — hat er mich von neuem,

* Nichts konnte mir dies — unter andern — wieder mehr aufdecken als ein Brief, den ich von einem früheren Freunde, einem namhaften Komponisten, erhielt, und worin dieser mich ermahnte, „doch von der Politik zu lassen, bei der im Ganzen doch nichts herauskäme". Diese — ich weiß nicht genau ob absichtliche oder unabsichtliche — Befangenheit, mich durchaus für einen Politiker halten und den rein künstlerischen Gehalt meiner bereits ausgesprochenen Ansichten geflissentlich übersehen zu wollen, hatte für mich etwas Empörendes.

und nun ganz zum Künstler gemacht. Dieser wunderbare Freund ist mir

Franz Liszt. —

Ich muß des Charakters dieser Freundschaft hier näher erwähnen, da sie gewiß manchen paradox erscheint. Ich habe mich in den Ruf bringen müssen, nach vielen Seiten hin abstoßend und durchaus feindselig zu sein, so daß die Mitteilung eines liebevollen Verhältnisses mir hier in einem gewissen Sinne zum Bedürfnis wird. —

Ich begegnete Liszt zum ersten Male in meinem Leben während meines frühesten Aufenthaltes in Paris, und zwar bereits in der zweiten Periode dieses Aufenthaltes, zu jener Zeit, wo ich — gedemütigt und von tiefem Ekel ergriffen — jeder Hoffnung, ja jedem Willen auf einen Pariser Erfolg entsagte, und in dem Akte innerlicher Empörung gegen jene Kunstwelt begriffen war, den ich oben näher bezeichnete. In dieser Begegnung trat mir nun Liszt gegenüber, als der vollendetste Gegensatz zu meinem Wesen und meiner Lage. In dieser Welt, in der aufzutreten und zu glänzen es mich verlangt hatte, als ich aus kleinlichen Verhältnissen heraus mich nach Größe sehnte, war Liszt vom jugendlichsten Alter an unbewußt aufgewachsen, um ihr Wunder und Entzücken zu einer Zeit zu werden, wo ich bereits durch die Kälte und Lieblosigkeit, mit der sie mich berührte, so weit von ihr abgestoßen wurde, daß ich ihre Hohlheit und Nichtigkeit mit der vollen Bitterkeit eines Getäuschten zu erkennen vermochte. Somit war mir Liszt mehr als eine bloß zu beargwohnende Erscheinung. Ich hatte keine Gelegenheit, mich meinem Wesen und meinen Leistungen nach ihm bekannt zu machen; so oberflächlich, als er mich eben nur kennen lernen konnte, war daher auch die Art seiner Begegnung mit mir, und war dies bei ihm ganz erklärlich, — namentlich bei einem Menschen, dem sich täglich die mannigfaltigsten und wechselndsten Erscheinungen zudrängten, so war ich doch gerade damals nicht in der Stimmung, mit Ruhe und Billigkeit den einfachsten Erklärungsgrund eines Benehmens aufzusuchen, das — an sich freundlich und zuvorkommend, — nur gerade mich eben zu verletzen imstande war. Ich b suchte Liszt, außer diesem ersten Male, nie wieder, und — ohne ebenfalls auch ihn zu kennen, ja mit völliger Abneigung dagegen, ihn kennen lernen zu wollen

— blieb er für mich eine von den Erscheinungen, die man als von Natur sich fremd und feindselig betrachtet. Was ich in dieser fortgesetzten Stimmung wiederholt gegen andre aussprach, kam Liszt späterhin einmal zu Gehör, und zwar zu jener Zeit, wo ich durch meinen „Rienzi" in Dresden so plötzliches Aufsehen erregt hatte. Er war betroffen darüber, von einem Menschen, den er fast gar nicht kennen gelernt hatte, und den kennen zu lernen ihm nun nicht ohne Wert schien, so heftig mißverstanden worden zu sein, als ihm aus jenen Äußerungen es einleuchtete. — Es hat für mich jetzt, wenn ich zurückdenke, etwas ungemein Rührendes, die angelegentlichen und mit einer wirklichen Ausdauer fortgesetzten Versuche mir vorzuführen, mit denen Liszt sich bemühte, mir eine andre Meinung über sich beizubringen. Noch lernte er zunächst nichts von meinen Werken kennen, und es sprach somit noch keine eigentliche künstlerische Sympathie für mich aus seiner Absicht, in nähere Berührung mit mir zu treten; sondern lediglich der rein menschliche Wunsch, in der Berührung mit einem andern keine zufällig entstandene Disharmonie fortbestehen zu lassen, dem sich vielleicht ein unendlich zarter Zweifel darüber beimischte, ob er mich nicht etwa gar wirklich verletzt habe. Wer in allen unsern sozialen Verhältnissen, und namentlich in den Beziehungen der modernen Künstler zueinander, die grenzenlos eigensüchtige Lieblosigkeit und gefühllose Unachtsamkeit der Berührungen kennt, der muß mehr als erstaunen, er muß durch und durch entzückt sein, wenn er von dem Verhalten einer Persönlichkeit Wahrnehmungen macht, wie sie mir sich von jenem außerordentlichen Menschen aufdrängten.

Noch nicht aber war ich damals imstande, das ungemein Reizende und Hinreißende der Kundgebung von Liszts über alles liebenswürdigem und liebendem Naturell zu empfinden: ich betrachtete die Annäherungen Liszts an mich zunächst erst noch mit einer gewissen Verwunderung, der ich Zweifelsüchtiger oft sogar geneigt war eine fast triviale Nahrung zu geben. — Liszt hatte nun in Dresden einer Aufführung des „Rienzi", die er beinahe erzwingen mußte, beigewohnt; und aus aller Welt Enden, wohin er im Laufe seiner Virtuosenzüge gelangt war, erhielt ich, bald durch diese bald durch jene Person, Zeugnisse von dem rastlosen Eifer Liszts, seine Freude, die er von meiner Musik empfunden hatte, andern mitzuteilen, und so — wie

ich fast am liebsten annehme — ohne alle Absicht, Propoganda für mich zu machen. Es geschah dies zu einer Zeit, wo es sich mir anderseits immer unzweifelhafter herausstellte, daß ich mit meinen dramatischen Arbeiten ohne allen äußeren Erfolg bleiben würde. Ganz in dem Maße nun, als diese gänzliche Erfolglosigkeit immer deutlicher, und endlich ganz entschieden sich kundgab, gelangte Liszt dazu, aus seinem eigensten Bemühen meiner Kunst einem nährenden Zufluchtsort zu gründen. Er gab das Herumschweifen auf, ließ sich — der im vollsten Glanze der prunkendsten Städte Europas Heimische — in dem kleinen bescheidenen Weimar nieder und ergriff den Taktstock als Dirigent. Dort traf ich ihn das letzte Mal, als ich — noch ungewiß über den eigentlichen Charakter der mir drohenden Verfolgung — wenige Tage auf der, endlich nötig werdenden Flucht aus Deutschland, im Thüringer Lande weilte. An dem Tage, wo es erhaltenen Anzeichen nach mir immer unzweifelhafter und endlich gewiß wurde, daß meine persönliche Lage dem allerbedenklichsten Falle ausgesetzt sei, sah ich Liszt eine Probe zu meinem „Tannhäuser" dirigieren, und war erstaunt, durch diese Leistung in ihm mein zweites Ich wiederzuerkennen: was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ. Wunderbar! Durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, wo ich heimatlos wurde, die wirkliche, langersehnte, überall am falschen Orte gesuchte, nie gefundene Heimat für meine Kunst. Als ich zum Schweifen in die Ferne verwiesen wurde, zog sich der Weitumhergeschweifte an einen kleinen Ort dauernd zurück, um diesen mir zur Heimat zu schaffen. Überall und immer sorgend für mich, stets schnell und entscheidend helfend, wo Hilfe nötig war, mit weitgeöffnetem Herzen für jeden meiner Wünsche, mit hingebenster Liebe für mein ganzes Wesen, — ward Liszt mir das, was ich nie zuvor gefunden hatte, und zwar in einem Maße, dessen Fülle wir nur dann begreifen, wenn es in seiner vollen Ausdehnung uns wirklich umschließt.

Am Ende meines letzten Pariser Aufenthaltes, als ich krank, elend und verzweifelnd vor mich hinbrütete, fiel mein Blick auf die Partitur meines, fast ganz schon von mir vergessenen „Lohengrin". Es jammerte mich plötzlich, daß diese Töne aus dem

totenbleichen Papier heraus nie erklingen sollten: zwei Worte schrieb ich an Liszt, deren Antwort keine andre war, als die Mitteilung der — für die geringen Mittel Weimars — umfassendsten Vorbereitungen zur Aufführung des „Lohengrin". Was Menschen und Umstände ermöglichen konnten, geschah, um das Werk dort zum Verständnisse zu bringen. Die — bei dem jetzt unausweichlich lückenhaften Wesen unsrer Theatervorstellungen — einzig das nötige Verständnis ermöglichende, willenstätige Phantasie des Publikums konnte, unter dem Einflusse der heutigen Gewohnheit, noch nicht sogleich zu entscheidender Kraft sich anlassen: Irrtum und Mißverständnis erschwerten den angestrebten Erfolg. Was war zu tun, um das Mangelnde zu ersetzen, nach allen Seiten hin dem Verständnisse und somit dem Erfolg aufzuhelfen? Liszt begriff es schnell und *tat* es: er legte dem Publikum seine eigene Anschauung und Empfindung von dem Werke in einer Weise vor, die an überzeugender Beredtheit und hinreißender Wirksamkeit ihresgleichen noch nicht gehabt. Der Erfolg lohnte ihm; und mit diesem Erfolge tritt er nun vor mich hin, und ruft mir zu: *Sieh', so weit haben wir's gebracht, nun schaff' uns ein neues Werk, damit wir's noch weiter bringen!* —

In der Tat waren es dieser Zuruf und diese Aufforderung, die sogleich in mir den lebhaftesten Entschluß zum Angriffe einer neuen künstlerischen Arbeit erweckten: ich entwarf und vollendete in fliegender Schnelle eine Dichtung, an deren musikalische Ausführung ich bereits Hand legte. Für die sofort zu bewerkstelligende Aufführung hatte ich einzig *Liszt* und diejenigen meiner *Freunde* im Auge, die ich nach meinen letzten Erfahrungen unter dem lokalen Begriffe: *Weimar* zusammenfassen durfte. — Wenn ich nun in neuester Zeit diesen Entschluß in sehr wesentlichen Punkten ändern mußte, so daß er in der Form, in welcher er bereits der Öffentlichkeit mitgeteilt wurde, in Wahrheit nicht mehr ausgeführt werden kann, so liegt der Grund hiervon zunächst in *der Beschaffenheit des dichterischen Stoffes*, über dessen einzig entsprechende Darstellung ich mir eben jetzt erst vollkommen klar geworden bin. Ich halte es für nicht unwichtig, hierüber meinen Freunden mich in Kürze schließlich noch mitzuteilen.

Als ich die Ausführung von „Siegfrieds Tod" bei jedem

Versuche, sie ernstlich in Angriff zu nehmen, immer wieder als zwecklos und unmöglich erkennen mußte, sobald ich dabei die bestimmte Absicht einer sofortigen Darstellung auf der Bühne festhielt, drängte mich nicht nur im allgemeinen mein Wissen von der Unfähigkeit unsrer jetzigen Opernsängerschaft zur Verwirklichung einer Aufgabe, wie ich sie in diesem Drama stellte, sondern namentlich auch die Besorgnis, meine dichterische Absicht — als solche — in allen ihren Teilen dem von mir einzig nur noch bezweckten Gefühlsverständnisse nicht nur des heutigen, sondern irgend eines Publikums erschließen zu können. Zu allererst hatte ich diese weitumfassende Absicht in einem Entwurfe des Nibelungenmythos, wie er mir zum dichterischen Eigentume geworden war, niedergelegt: „Siegfrieds Tod" war, wie ich jetzt erst ersehe, nur der erste Versuch gewesen, einen wichtigsten Moment dieses Mythos zur dramatischen Darstellung zu bringen; unwillkürlich hatte ich mich bemühen müssen, in diesem Drama eine Fülle großer Beziehungen anzudeuten, um den gegebenen Moment nach seinem stärksten Inhalte begreifen zu lassen. Diese Andeutungen konnten natürlich aber nur in epischer Form dem Drama eingefügt sein, und hier war der Punkt, der mich mit Mißtrauen gegen die Wirkungsfähigkeit meines Dramas im richtigen Sinne einer szenischen Darstellung erfüllte. Von diesem Gefühle gepeinigt, geriet ich darauf, einen ungemein ansprechenden Teil des Mythos, der eben in „Siegfrieds Tod" nur erzählungsweise hatte mitgeteilt werden können, selbständig als Drama auszuführen. Vor allem war es aber eben der Stoff selbst wiederum, der mich so lebhaft zu seiner dramatischen Bildung anregte, daß es nur noch Liszts Aufforderung bedurfte, um mit Blitzesschnelle den „jungen Siegfried", den Gewinner des Hortes und Erwecker der Brünnhilde, in das Dasein zu rufen.

Wiederum mußte ich nun jedoch an diesem „jungen Siegfried" dieselbe Erfahrung machen, wie sie ähnlich zuvor mir „Siegfrieds Tod" zugeführt hatte: je reicher und vollständiger durch ihn meine Absicht mitzuteilen ich in Stand gesetzt worden war, desto drängender mußte ich, gerade um dieser wachsenden Fülle wegen, empfinden, daß auch mit diesen beiden Dramen mein Mythos noch nicht vollständig in die Sinnlichkeit des Dramas aufgegangen war, sondern daß Beziehungen von der ent-

scheidendsten Wichtigkeit außerhalb der wirklichen dramatischen Darstellung unversinnlicht gelassen, und der reflektierenden Kombination des Zuschauers allein zugewiesen geblieben waren. Daß aber diese Beziehungen, dem einzigen Charakter des echten Mythos gemäß, von der Beschaffenheit waren, daß sie nur in wirklichen sinnlichen Handlungsmomenten sich aussprachen, somit in Momenten, die allein verständlich immer nur im Drama darzustellen sind, — dies hat mich endlich, da ich zu meinem Entzücken dieser Eigenschaft inne ward, die wahrhaft entsprechende vollendete Form für die Kundgebung meiner umfassenden dichterischen Absicht finden lassen.

Die Herstellung dieser Form vermag ich jetzt nun meinen Freunden als den Inhalt des Vorhabens, dem ich mich fortan einzig zuwende, hiermit anzukündigen.

Ich beabsichtige meinen Mythos in drei vollständigen Dramen* vorzuführen, denen ein großes Vorspiel vorauszugehen hat. Mit diesen Dramen, obgleich jedes von ihnen allerdings ein in sich abgeschlossenes Ganzes bilden soll, habe ich dennoch keine „Repertoirstücke" nach den modernen Theaterbegriffen im Sinne, sondern für ihre Darstellung halte ich folgenden Plan fest: —

An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen nebst dem Vorspiele aufzuführen: den Zweck dieser Aufführung erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es mir und meinen künstlerischen Genossen, den wirklichen Darstellern, gelang, an diesen vier Abenden den Zuschauern, die um meine Absicht kennen zu lernen sich versammelten, diese Absicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Verständnisse künstlerisch mitzuteilen. Eine weitere Folge ist mir ebenso gleichgültig, als sie mir überflüssig erscheinen muß. —

Aus diesem Plane für die Darstellung vermag nun auch jeder meiner Freunde die Beschaffenheit meines Planes für die dichterische und musikalische Ausführung zu entnehmen, und jeder, der ihn billigen kann, wird zunächst mit mir auch gänz-

* Ich schreibe keine Opern mehr: da ich keinen willkürlichen Namen für meine Arbeiten erfinden will, so nenne ich sie Dramen, weil hiermit wenigstens am deutlichsten der Standpunkt bezeichnet wird, von dem aus das, was ich biete, empfangen werden muß.

lich unbekümmert darum sein, wie und wann dieser Plan sich dereinst vor der Öffentlichkeit verwirklichen solle, da er das Eine wenigstens begreifen wird, daß ich bei diesem Unternehmen nichts mehr mit unserm heutigen Theater zu tun habe. Wenn meine Freunde diese Gewißheit fest in sich aufnehmen, so geraten sie dann mit mir endlich wohl auch darauf, wie und unter welchen Umständen ein Plan, wie der genannte, ausgeführt werden könne, und — vielleicht erwächst so mir auch ihre einzig ermöglichende Hilfe dazu. —

Nun denn, ich gebe euch Zeit und Muße, darüber nachzudenken: — denn nur mit meinem Werke seht ihr mich wieder!

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Richard Wagner
Sämtliche Schriften und Dichtungen

Volks-Ausgabe

Sechste Auflage

Fünfter Band

Leipzig
Breitkopf & Härtel / C. F. W. Siegel (R. Linnemann)

Titel und Einband zeichnete
Walter Tiemann
in Leipzig

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung

zum fünften und sechsten Bande.

Für die Anordnung des Inhaltes dieser beiden Bände mußte ich der Berücksichtigung der Zeitfolge, in welcher die hier gesammelten Schriften zueinander gehören, einigermaßen entsagen. Alle diese Abfassungen fallen in die Periode meines Lebens, welche vorzüglich von der Konzeption und der Ausführung meiner Dichtung des großen Bühnnenfestspieles: „Der Ring des Nibelungen" erfüllt war; zum Teil gehören sie sogar schon in die Zeit der musikalischen Ausführung dieser Dichtung, über deren Schicksale ich mich schließlich selbst in einem epilogischen Berichte neuester Fassung mitteile.

Es war um jene Zeit mir bereits nicht mehr darum zu tun, die von mir in den vorangehenden ausführlicheren Arbeiten angeregten Probleme planmäßig weiter zu verfolgen; nur gelegentlichen Veranlassungen gab ich daher nach, wenn ich fortgesetzt noch meine Gedanken über das sie Betreffende zu formulieren suchte.

Die Besonderheit dieser gelegentlichen Veranlassungen wird dem Leser leicht zu erkennen sein; in Wahrheit kamen sie selbst mir meistens störend, und fast mit Widerwillen folgte ich nur den mir entstehenden Anregungen. Doch kam mir nun bereits der Vorteil zu gut, nicht mehr in das Abstrakte hinein konstruieren zu müssen, sondern nur an den konkreten Fällen, welche sich eben als Veranlassung hierzu darboten, meinen Hauptge-

danken sich befestigen lassen zu können. Ich glaube, daß hierin die große Begünstigung besteht, welche in unsrer Zeit der Journalistik eine früher so unbekannte Bedeutung und ein wirkliches Übergewicht über die eigentliche Bücher-Schriftstellerei verschafft hat. Es hat etwas Verlockendes, an dem geringfügigsten Falle, welchen uns die gemeine Tageserfahrung vorführt, die Richtigkeit des uns einnehmenden Grundgedankens zu demonstrieren, besonders weil wir auch annehmen müssen, daß er in dieser Form am schnellsten eine Beachtung finde, welche ihm, wenn er in seiner abstrakten Nacktheit vorgetragen wird, gemeiniglich versagt ist. Das Schlimme ist nur wiederum, daß der Gedanke bei dieser Gelegenheit mißverstanden wird, da das vorherrschende Interesse an dem Stoffe, welcher eben die gelegentliche Veranlassung gab, eine klare Besinnung so selten und wenig aufkommen läßt. Ich habe dies an dem Verständnisse, welches meinem Aufsatze über das „Judentum in der Musik" zuteil wurde, am deutlichsten erfahren müssen. Nur sehr wenigen ging es auf, daß es nicht die allseitig offenkundige Erfahrung war, welche ich etwa erst noch in ein grelles Licht zu setzen mir hätte angelegen sein lassen, sondern daß ich an diese ganz gemeine Erfahrung eben nur die Entwicklung eines Gedankens zu knüpfen mich veranlaßt fühlte, welcher in Wahrheit von dem vermuteten Vorsatze, ungeheure Kränkungen zu verüben, weit ab lag. Hiergegen hatte ich nun die Erfahrung zu bestätigen, daß allerdings die heutige Tagesschriftstellerei durch das Gegenteil der von mir befolgten Auffassung sich interessant zu machen und zu erhalten sucht; durch Aufstellung einer ästhetischen, philosophischen oder moralischen Maxime sucht man sich hier nämlich nur so weit zu empfehlen, daß die Absicht einer rein persönlichen Animosität, durch welche das eigentliche Leben in die Sache kommt, darunter versteckt werde. So kann es jemandem, dem es aufrichtig um den Gedanken zu tun ist, nicht erspart bleiben, mit jenen zusammengeworfen zu werden, welche den Gedanken nur zum Vorwande nehmen; denn gerade sein Eifer für die Darlegung seines Gedankens läßt ihn alle Rücksicht auf persönliche Verhältnisse vergessen.

Je unrichtiger daher derartige, durch individuelle Anregungen entstandene Auslassungen über theoretische Probleme bei ihrem Erscheinen auf der Oberfläche der Tagesschriftstellerei be-

urteilt werden, desto gerechter muß es dünken, wenn gerade solche Arbeiten durch eine Zusammenstellung von der Art, wie ich sie den meinigen hier zu geben mir gestatte, erst in das ihnen nötige Licht gestellt werden, wo sie dann dem späteren Beurteiler eben nur den ihnen wesentlich innewohnenden Gedanken mitteilen.

In einem ähnlichen Sinne dürften auch die in diesem fünften Bande gegebenen Anleitungen zur Aufführung zweier meiner Opern noch der Beachtung wert erscheinen, trotzdem diese Aufzeichnungen zunächst nur einem durchaus praktischen Zwecke des Augenblickes dienen sollten. Daß dieser praktische Zweck so vollständig unerreicht blieb, bestimmte mich aber noch besonders zu die Mitteilung dieser Arbeiten. Ich muß nämlich fast nur wünschen, daß diese ausführlichen Anleitungen aus dem Grunde genauer geprüft werden, um dem Leser eine Vorstellung davon zu erwecken, wie es mir zumute sein mußte, als ich mit der Zeit erfuhr, daß sie von denjenigen, für welche sie abgefaßt und denen sie von mir mitgeteilt waren, nicht der mindesten Beachtung, ja nicht einmal des Durchlesens gewürdigt worden sind. Namentlich die Anleitung zur Aufführung des „Tannhäuser", welche ich in sauberem Drucke hatte herstellen lassen, war von mir, in mehrfachen Exemplaren, an alle die Theater, welche diese Oper gaben, zur Austeilung an die betreffenden Dirigenten und ausführenden Künstler übersandt worden. Sehr betroffen war ich nun darüber, später erfahren zu müssen, daß selbst ein so tief ernstlicher Künstler, wie der früh verschiedene Ludwig Schnorr, nicht die mindeste Kenntnis von dieser Mitteilung empfangen hatte, bis mir denn ein Zufall das Rätsel löste. Mir selbst nämlich war das letzte Exemplar der Broschüre ausgegangen, was mich veranlaßte, bei der Intendanz eines damals mir näher stehenden Hoftheaters einem der sechs Exemplare, welche ich ihm früher zugeschickt hatte, für mich nachzufragen. Da fanden sich glücklich alle diese sechs wohlverwahrt in dem Archiv eingeschlossen: keines davon war auch nur berührt, dennoch aber als Eigentum unter Riegel gehalten worden.

Ich fürchte nun, daß es vielen der schriftlichen Aufsätze, welche ich zu ihrer Zeit alle veröffentlicht habe, nicht anders als jener Anleitung zur Aufführung des „Tannhäuser" ergangen

1*

sein möge. Der geneigte Leser, für den ich sie jetzt wie aus dem Grabe hervorziehe, möge nun darüber urteilen, ob ich ein ernstliches Interesse daran haben durfte, gerade diese Variationen über das große Thema, welches mir seine Aufmerksamkeit zuwendete, ihm vorzuführen, wie es hiermit in einer, zwar nicht ganz logischen, doch den Umständen gemäß mir zweckdienlich erscheinenden Weise, geschieht.

Über die

„Goethestiftung“.

Brief an Franz Liszt.

Lieber Freund!

Ich bin Dir die Mitteilung meiner Ansicht über Deinen Entwurf zu einer „Goethestiftung“ schuldig.

Habe ich nötig, zuvor Dir zu versichern, daß ich das, in öffentlichen Blättern ausgesprochene, unbedingte Lob des Feuers und der Schönheit Deiner Auffassung jener Idee durchaus unterschreibe? Ganz abgesehen von Deiner sehr ungewöhnlichen Stellung zu der Frage und davon, daß Du in dieser Stellung den Gegenstand bei weitem edler und würdiger erfassest als diejenigen, die ihm eigentlich viel näher stehen sollten, muß Dir das Zeugnis gegeben werden, daß Du die Wirksamkeit einer „Goethestiftung“ der eigentlichen Absicht nach überhaupt einzig richtig erfaßt hast.

Ich habe seitdem mehreres Weitere über das Projekt gelesen, unter anderm neulich den Aufsatz von Schöll im „deutschen Museum“, in welchem der Fonds der „Goethestiftung“ unumwunden zur Unterstützung für die bildenden Künste allein beansprucht wird. Dies und manch' andre Betrachtung läßt mich nun das Unternehmen in einem etwas andern Lichte ersehen, als es Dir notwendig geschienen haben kann. Ich sage

Dir ganz offen, daß ich an dem Zustandekommen einer „Goethestiftung“ vollständig zweifle, mindestens daran, daß sie in Deinem Sinne zustande komme. Du willst eine Vereinigung, wo die vollste Uneinigkeit aus der Natur der Dinge bedingt ist. Bei der gänzlichen Zersplitterung unsrer Kunst in einzelne Künste spricht jede dieser Künste die Suprematie für sich an; und mit genau demselben Rechte, wie die andre, wird jede einzelne sich dahin geltend zu machen wissen, daß sie mindestens die unterstützungsbedürftigste sei. — Wir haben keine Dichtkunst, sondern nur eine poetische Literatur: hätten wir eine wirkliche Dichtkunst, so würden alle übrigen Künste in dieser enthalten sein, von ihr ihre Wirksamkeit erst angewiesen bekommen. Die poetische Literatur hilft sich gegenwärtig ganz von selbst: vermittelst des Buchhandels teilt sie sich in weiter Verbreitung mit und macht sich zu Geld; ähnlich ist es mit unsrer Literaturmusik. Maler und Bildhauer haben es dagegen unbedingt schwerer: zwar haben auch sie gewußt ihre Kunst zur Literatur zu machen; Kupferstiche und Lithographien verbreiten ihre Werke durch den Kunsthandel unter das Publikum: da es bei ihren Leistungen aber auf das plastische Original bei weitem mehr ankommt, als z. B. bei einem Literaturgedichte auf das Manuskript des Verfassers, das an sich nur als Kuriosum, nicht aber als Kunstwerk Wert haben kann, — da ferner dieses Original nur in einem Exemplare besteht, und der Verkauf dieses kostspieligen Exemplares eben die Schwierigkeit für den Maler oder Bildhauer ausmacht, so müssen sie, denen die künstlerisch fühlenden und lohnenden Fürsten der Renaissance immer mehr ausgehen, die Geldfürsten unsrer Tage aber immer gleichgültiger den Rücken wenden, am ersten auf die Gründung von Vereinen und Gesellschaften, sowie auf deren zusammenschließende Wirksamkeit, sich hingewiesen sehen. Die Kunstvereine werden jetzt immer mehr die eigentlichen Brotgeber der bildenden Kunst, und eine „Goethestiftung“ kann in den Augen unsrer bildenden Künstler gar nichts andres heißen, als ein Goethe-Aktien-Kunstverein: Mitglieder zu diesem Vereine werden sich — wie man gewiß endlich auch vorschlagen wird — am zahlreichsten und zahlungslustigsten finden, wenn man an jedem Goethetage eine Kunstlotterie statthaben läßt. Zu solchen Forderungen sehen sich unsre bildenden Künstler durch die Not gedrängt, und es dürfte

in der Tat schwer werden, die Gerechtigkeit ihrer Notforderung zu bestreiten, weil sie diese Forderung in Wahrheit an ein künstlerisches Moment anknüpfen, nämlich daß ihre Kunstprodukte in Originalexemplaren bestehen, die nicht vervielfältigt werden können, ohne ihre wirkliche künstlerische Eigenschaft zu verlieren. Dichtern und Musikern können sie sagen, daß ihnen, falls sie aus der Literatur zum wirklichen Leben herausgehen wollen, unsre zahlreichen Theater und Konzertanstalten zu Gebote stehen, in denen sie ihre Werke, „wenn sie nur den Geschmack des Publikums zu treffen wissen“, zu jeder Zeit und an jedem Orte durch Aufführungen vervielfachen und bezahlt machen können; wogegen ihre Werke eben zur monumentalen Einheit verdammt und deshalb auch einem besonderen Schutz zu empfehlen seien, der für Dichter und Musiker gänzlich unnötig erscheinen müsse.

Würde somit keine höhere Absicht hierbei in das Auge gefaßt, so könnte, wenn von Verwendung der Geldmittel einer „Goethestiftung“ die Rede ist, gerechterweise eigentlich nur die bildende Kunst in Betracht kommen; und die hierin gemachten Erfahrungen haben Dich auch jedenfalls bestimmt, in Deinen Vorschlägen auf die Befriedigung aller Künstlerstände auszugehen. Eine höhere Absicht ist aber zugleich vorhanden, und deutlich sprichst Du sie aus, wenn Du im allgemeinen auf Förderung von solchen Werken dringst, die ihrem Charakter nach nicht auf den herrschenden Geschmack des Publikums als Lohngeber angewiesen sein dürfen und daher besondere Anstrengungen von seiten der höheren Kunstintelligenz zu ihrer Förderung nötig haben. Du zielst unverkennbar auf die Unterstützung von Kunstrichtungen ab, die sich ihrer Eigentümlichkeit wegen nur schwer Bahn brechen können: hierbei kannst Du aber unmöglich die bildende Kunst im Auge haben, sondern nur die Dichtkunst und Musik insofern, als diese aus der Literatur heraus zum sinnlich darzustellenden Kunstwerke sich anlassen. Der bildende Künstler hat für Anerkennung, Erfolg und Lohn seiner Leistungen nur mit jener fein erzogenen Kunstintelligenz zu tun, die an sich eben als fähig betrachtet wird, neue eigentümliche Richtungen zu erkennen, und deshalb zur ihrer Förderung beitragen soll; gar nicht in Berührung, am allermindesten in Abhängigkeit, gerät er aber mit dem, von ihm gänzlich un-

beachtet gelassenen, wirklichen Publikum, an welches der Dichter mit seinem sinnlich darzustellenden Kunstwerke sich fast einzig wendet, und welchem gegenüber eine besondere Förderung von seiten der Kunstintelligenz allein als notwendig und wirksam gedacht werden kann. Bleibt nun Dichtkunst und Musik nur Literatur, so bedürfen sie einer besonderen Förderung, wie durch den Goetheverein, gar nicht, und der bildende Künstler hat durchaus recht, wenn er sie ihnen verwehrt wissen will, so lange die ganze Wirksamkeit der „Goethestiftung“ eben nur im Kreise der Kunstintelligenz und nur ihr wiederum gegenüber sich kundgeben, nicht aber in eine fördernde Beziehung zum wirklichen Publikum treten soll. Handelt es sich bei Dichtern und Musikern aber darum, das papierne Kunstwerk zum wirklich dargestellten zu machen, aus dem literarisch formulierten Gedanken zur einzig wirksamen Wirklichkeit als Kunsterscheinung zu gelangen, so ändert sich die uns vorliegende Frage allerdings gewaltig; denn es fragt sich plötzlich nun darum, wie dem Dichter die Organe der Verwirklichung erst zu verschaffen seien, die dem bildenden Künstler in seinem mechanischen Apparate mit leichter Mühe zu Gebote stehen? Der Maler und Bildhauer hat die Mittel, sein Kunstwerk — so wie er es konzipierte und einzig seiner Fähigkeit nach auszuführen vermag — vollkommen fertig und kenntlich hinzustellen: es kann sich bei ihm, rein praktisch aufgefaßt, nur um eine Entschädigung für seine aufgewendete Zeit und das technische Material handeln, — ein Material, das er für bare Auslage mit Sicherheit sich zu verschaffen weiß. Ist der hierauf bezügliche Handel abgeschlossen, hat er sich Material und Zeit verschafft, oder hat er für dessen Aufwendung sich entschädigt, so ist die rein soziale Frage der Existenz seines Kunstwerkes gelöst, das er nun in seiner vollen, zweifellosen Wirklichkeit nur noch der künstlerischen Beurteilung zu empfehlen hat: die Frage, wie hoch der Genuß seines Kunstwerkes als geistiges Produkt belohnt werden soll, ist dann eine ganz andre, die mit der Förderung seines Kunstwerkes bis zur Ermöglichung eines unbefangenen Urteiles über dasselbe nichts zu tun hat. — Wie steht es dagegen mit dem Werke des Dichters und Musikers, wenn es aus dem literarisch formulierten Gedanken zur unfehlbar bestimmenden sinnlichen Erscheinung gelangen soll?

Fassen wir zunächst den Dichter allein in das Auge. —

Dieser bringt zur Wirklichkeit des Kunstwerkes — in dem Sinne der Wirklichkeit des Werkes der bildenden Kunst — nur im Drama vor, und zwar eben nicht im Literaturdrama, sondern in dem auf der Szene wirklich dargestellten. Wie verhalten sich nun die Organe dieser szenischen Darstellung zu den mechanischen Instrumenten und dem Materiale des Bildhauers oder Malers? Gerade wie Organismus zum Mechanismus überhaupt. Die verwirklichenden Organe des Dichters sind nichts minderes als menschliche Künstler, und die Kunst der dramatischen Darstellung ist wiederum eine eigentümliche, durch und durch lebenvolle Kunst. Wo findet der Dichter diese, einzig sein Werk ermöglichenden Künstler und diese, seinen Gedanken verwirklichende Kunst, die als Werkzeuge und Werk der Mechanik dem bildenden Künstler überall, wo moderne Zivilisation sich ausgebreitet hat, mit leichter Mühe zu Gebote stehen? Maler und Bildhauer antworten: auf unsern Theater, von denen fast jede Stadt eines besitzt. — Die Sache wäre somit sehr kurz abgemacht, wenn nicht aus der Erfahrung die andre Frage entstünde, ob diese Theater wirklich die Kunstmittel enthielten, die dem Dichter, den wir im Sinne der „Goethestiftung" im Auge haben, ebenso unzweifelhaft sichere Organe zur Verwirklichung seiner Absicht bieten, als der Bildhauer in Ton, Stein und Meißel, oder der Maler in Leinwand, Farbe und Pinsel sie zur Verfügung hat? Wem sollte es einfallen können, diese Frage mit Ja beantworten zu wollen? — Da wir gerade von einer „Goethe"stiftung sprechen, so läge uns — dächte ich — die Erfahrung nicht so weit ab, daß unser größter Dichter jene künstlerischen Organe zur Verwirklichung seiner höchsten Absichten eben nicht fand: wir sehen, daß dieser Dichter durch seinen inneren Gestaltungstrieb zu jeder Zeit auf die vollendetste Äußerung dieses Triebes im wirklichen Drama hingedrängt wurde; wir sehen ihn mit unendlicher Sorge und Mühe sich dem Versuche hingeben, sich aus dem vorhandenen Theater jenes verwirklichende Organ zu gewinnen; wir sehen ihn endlich in verzweiflungsvoller Unlust sich von dieser Qual abwenden, um im bloß literarischen Schaffen, im wissenschaftlichen Tichten und Trachten, eine gedachte künstlerische Ruhe und Erholung zu gewinnen, — und könnten einen Augenblick im Zweifel darüber sein, ob einem Dichter im Goetheschen Sinne die Organe zur Verwirk-

lichung des dichterischen Kunstwerkes leicht und mühelos, oder überhaupt nur vorhanden wären? — Wohl sind Theater vorhanden und in jeder Stadt wird fast jeden Abend Theater gespielt: aber es ist auch eine Literatur vorhanden, die in ihrem edelsten Geiste fast nur von der Unmöglichkeit lebt, in der sich unsre wahrhaft dichterischen Köpfe befinden, diesen Theatern zur Verwirklichung ihrer Absichten beikommen zu können. Unsre Theater stehen mit dem edelsten Geiste unsrer Nation in gar keiner Berührung: sie bieten Zerstreuung für die Langeweile, oder Erholung von geschäftlichen Mühen, und bestehen somit durch eine Wirksamkeit, mit welcher der wahre Dichter durchaus nichts gemein hat; den Stoff zu ihren Produktionen nehmen sie vom Auslande, oder aus Nachahmungen desselben, die genau nur für den Zweck der eben bezeichneten Wirksamkeit verfertigt sind: ihre künstlerischen Darstellungsmittel bilden sich wiederum gerade nur für diesen Zweck — und der dichterische Geist steht vor dieser Erscheinung mit der vollkommensten Kälte der Resignation in sich gekehrt, um mit Papier und Feder, oder Druckerschwärze, sich für seine imaginäre Verwirklichung zu begnügen.

Was würde uns nun der Maler und Bildhauer antworten, wenn wir ihm sagten: begnüge dich mit Papier und Bleistift, verzichte aber auf Farbe und Pinsel, auf Stein und Meißel, denn diese gehören nicht dem Künstler, sondern der öffentlichen Industrie? — Er würde erwidern, daß ihm dadurch die Möglichkeit der Verwirklichung seines künstlerischen Gedankens entzogen, und er somit in den Zwang versetzt wäre, diesen Gedanken nur andeuten, nicht aber ausführen zu dürfen. — Wir könnten ihm dann entgegnen: nun so nimm die Werkzeuge der Industrie zur Hand, wie du sie dem Dichter mit unserm industriellen Theater zumutest; ordne deine Absicht dem Zwecke und dem Materiale des Butikenschildmalers oder des Grabsteinhauers unter, so wirst du ganz dasselbe tun, was du dem Dichter mit der Verweisung auf unsre Bühne zuerkennst. Findest du, daß deine Absicht hierbei vollkommen entstellt und unverständlich gemacht werden würde, so geben wir dir dann den Rat: begnüge dich also eben auch damit, deinen Gedanken nur durch den Entwurf anzudeuten; verkaufe den Entwurf beim Kunsthändler, und du hast den Vorteil, denselben in tausenden von gestochenen oder lithographierten Exemplaren wohlfeil verbreitet

zu sehen! Sieh', hiermit begnügt sich ja auch der Dichter unsrer Tage; solltest du mehr verlangen können wie er, und namentlich unter der Begünstigung einer „Goethestiftung“? — In Wahrheit verlangt der bildende Künstler mehr; er will eben sein verwirklichtes Kunstwerk gefördert haben: der Bildhauer will seine Statue in Marmor oder Erz, der Maler sein Gemälde mit Farbe auf Leinwand ermöglicht und diese Ermöglichung durch einen zugesicherten Absatz seines Kunstexemplares gewährleistet sehen. Deshalb auch will er eben den Dichter von der Konkurrenz ausgeschlossen wissen, weil er diesen nur als Literaten im Sinne hat, dem sein Material leicht zu verschaffen ist, und der durch den Buchhandel bereits seinen Zweck, sei es Lohn oder Anerkennung, erreichen kann: das, was der bildende Künstler, von vornherein verschmäht, die bloß literarische Wirksamkeit, mit dem soll sich der Dichter ein- für allemal begnügen, und um dieser geforderten Begnügung willen wiederum von der Konkurrenz ausgeschlossen sein.

Wie wäre es nun, wenn der Dichter — zumal in vernünftiger Betrachtung der Bedeutung einer „Goethestiftung“ — herantrete und erklärte, mit der bloßen Literaturrolle sich nicht begnügen, seinen Gedanken im Literaturgedichte nicht mehr nur entworfen, sondern im szenischen Kunstwerke ebenso lebendig verwirklicht sehen zu wollen, wie Maler und Bildhauer im farbigen Ölgemälde oder in der marmornen Statue seinen Gedanken hinstellt? Wie wäre es ferner, wenn er, in Erwägung der Untauglichkeit der vorhandenen Theater, unter Anrufung des Namens Goethes darauf dränge, daß ihm zu allernächst das künstlerische Organ zu jener ihm nötigen Verwirklichung in einem, dem Wesen seiner höheren Absicht entsprechenden Theater geschaffen werde, da sich der Dichter unmöglich ein Theater in der Weise selbst verschaffen kann, wie der bildende Künstler in seinem technischen Materiale das Mittel der Darstellung sich leicht gewinnt? Möglich, daß in selbstgefälliger Zerstreutheit der bildende Künstler diese Forderung als übertrieben und zu der seinigen nicht stimmend ansehen dürfte. Der Dichter, vorläufig auf den Umstand sich stützend, daß es sich hier zufällig nicht um eine Stiftung zu Ehren Dürers oder Thorwaldsens, sondern Goethes handle, hätte ihm dann aber noch etwas schärfer zuzusetzen, indem er ihm erklärte, daß das Dichterwerk, ohne seine

Verwirklichung auf der Szene, mit dem verwirklichten Kunstwerke des Bildners zusammengehalten, in der allerungerechtesten Mißstellung dem öffentlichen Kunsturteile vorgeführt würde, und daß eine solche Mißstellung — mindestens im Sinne einer „Goethestiftung“ — eine vollendete Unwürdigkeit wäre; daß ferner eine „Goethestiftung“ nur dann einen vernünftigen Zweck habe, wenn sie zu allernächst für die Beschaffung der Mittel sorge, durch welche eine Gleichstellung der Kunstarten im Vermögen ihrer Kundgebung erreicht würde, und daß sie in dem vorliegenden Falle um so energischer zu wirken habe, als es — zu Ehren des Andenkens unsres größten Dichters — die Aufhebung der Mißstellung der Dichtkunst zu bezwecken gelte.

Ich weiß nicht, ob bildende Künstler dies begreifen und zugeben werden; für jetzt möge uns das aber nicht kümmern, denn hoffentlich sind sie bei einer „Goethestiftung“ nicht die Tonangeber.

Gedenken wir nun noch des Musikers, um uns schnell über seine Stellung zur „Goethestiftung“ zu einigen. — Dem Musiker bieten sich für die Verwirklichung seiner reicheren Konzeptionen zwei Wege zur Öffentlichkeit dar: der Konzertsaal und — ebenfalls das Theater. Was er für kleinere Kunstkreise schafft, steht der poetischen Literatur gleich, die ja auch vorgelesen und deklamiert wird, und mit der wir hier nichts zu tun haben wollen. Der Konzertsaal mit seinem Orchester und Sängerchore ist bei uns meist überall so beschaffen, daß er dem absoluten Musiker als ein vollkommen entsprechendes Organ seiner Absichten gelten kann: in diesem Genre sind die Deutschen original geblieben, weder Franzosen noch Italiener bestreiten ihnen das Feld. Alles hierauf verwendete Genie der Nation ist ganz entsprechend gefördert worden; Mittel und Zweck sind hier vollkommen in Harmonie, und wenn unsre Konzertinstitute einer ästhetischen Kritik mancherlei zu bedenken geben, so liegt dies in der Natur des Genres selbst, das hier gepflegt wird, nicht aber in einer technischen Mißbeschaffenheit, der im Sinne einer „Goethestiftung“ abzuhelfen wäre. Den Musiker können wir daher nur von da ab in Betracht ziehen, wo er sich mit dem Dichter berührt und unserm Theater gegenüber sein Schicksal teilt: für diese Richtung fällt er uns daher ganz in die Kategorie des Dichters, und alles, was wir für diesen sagten, gilt im Bezug auf das Theater somit auch für den Musiker. —

Laß mich nach diesen Auseinandersetzungen zu einem Schlusse kommen.

Will eine „Goethestiftung“ sich keinen andern Zweck setzen, als abwechselnd für Bildhauerei, Malerei, Literatur und Musik jährliche Preise zu verteilen, so fördert sie meines Erachtens nicht im mindesten die Kunst, sondern sie macht es nur einzelnen Künstlern bequemer, ihre Arbeiten abzusetzen, als es ihnen für gewöhnlich möglich ist. Bei dieser Wirksamkeit würde die „Goethestiftung“ unvermeidlich nach und nach zu der Geschäftigkeit unsrer bestehenden Kunstvereine herabsinken, und die Stiftung könnte mit der Zeit um ihres materiellen Bestehens willen nichts andres als eine Kunstlotterie unter der Firma „Goethe“ werden.

Namentlich nach Deiner Absicht soll die Wirksamkeit der „Goethestiftung“ aber in einer Förderung der Kunst sich äußern. Über den Sinn der Förderung kann einzig noch gestritten werden, und hierin ist es, wo ich uneinig mit Dir bin, und zwar diesmal — so glaube ich — als Realist mit dem Idealisten. — Eine bloß materielle Erleichterung des Künstlers für den Absatz seines Werkes, und selbst der Zuspruch eines künstlerischen Preises, kann nimmermehr die ideale Wirkung zur Förderung der Kunst haben, die Du wiederum als Absicht doch einzig im Auge hast: die Annahme dieser Wirkung ist selbst schon das zu weit vorgerückte Ideal, dessen Verwirklichung wiederum eine nur gedachte, nicht aber realisierbare sein kann. Wer nicht die Notwendigkeit des Kunstschaffens in sich fühlt, wer nicht aus dieser Notwendigkeit schaffen muß, und wer erst durch die Möglichkeit eines lohnenden Absatzes oder einer lobenden Aufnahme seines Werkes zum Produzieren desselben gereizt werden soll, der wird nie ein wirkliches Kunstwerk zustande bringen. Aber eine andre Möglichkeit muß dem Künstler geboten werden, wenn er den Mut, ja die Fähigkeit zum Schaffen gewinnen soll, und dies ist die Möglichkeit, sein gedachtes und entworfenes Werk zu der, seiner Absicht entsprechenden Erscheinung zu bringen, in welcher diese seine Absicht erst wirklich verstanden, d. h. empfunden werden kann. Steht einem Künstler dieses Material nicht zu Gebote, so wird er allerdings auch seine Absicht aufgeben müssen: das Kunstwerk wird also in seinem Keime erstickt, oder noch richtiger, die Absicht dazu kann gar nicht erst gefaßt werden. — Diese Möglichkeit zu

bieten hast Du nun im Sinne: darin, wodurch sie geboten werden soll, sind wir aber nicht einverstanden, denn Du setzest bereits vorhandene Mittel der Verwirklichung für das dichterische Kunstwerk voraus, deren Dasein oder genügende Tauglichkeit ich bestreiten muß. — Laß mich daher zu der Darstellung dessen, was nach meiner Ansicht ein Goetheverein in dieser Angelegenheit zu beachten und endlich zu fördern hätte, jetzt fortfahren.

Ein Verein, der sich zu Ehren des Andenkens Goethes, vom Standpunkte der reinen künstlerischen Intelligenz aus, den Zweck setzt, für Förderung der Kunst zu wirken, hätte nun zuerst zu erspähen, wo irgend einer Kunstrichtung jene von mir bezeichnete Möglichkeit ihrer genügendsten Kundgebung als Erscheinung erschwert, oder gar gänzlich verwehrt wäre, um alle vereinigte Kraft der Kenntnis und des Willens daran zu setzen, daß diese Möglichkeit erleichtert, oder überhaupt erst hergestellt werde. Bei genauer Prüfung würde der Verein zu seiner Verwunderung ersehen müssen, daß gerade diejenige Kunst, zu deren Ehren er zunächst zusammentrat, der Herstellung jener Möglichkeit am allermeisten, ja in Wahrheit einzig bedarf. Dem Bildhauer, dem Maler und dem Musiker (so lange dieser dem Theater fremd bleibt) stehen durch die Mechanik oder durch die künstlerische Gesellschaft vollkommen die Mittel zu Gebote, die ihm zur Verwirklichung seiner künstlerischen Absicht nötig sind. Fühlt ein Genie dieser Künste in sich den Drang und die Fähigkeit zu einer neuen eigentümlichen Richtung, so steht ihm nicht das Geringste im Wege, diese Richtung zu verfolgen; denn er verfügt über die Mittel zur entsprechendsten Kundgebung seiner Absicht, und einzig seiner Unfähigkeit, oder der Ungesundheit seiner Richtung, müßte es beizumessen sein, wenn er sich nicht verständlich machen, oder seine Absicht nicht zur Mitempfindung bringen könnte; und für diesen Fall würde keine Aufmunterung und kein Verein der Welt zu helfen imstande sein, da hier nur künstlerischer Rat und der Gewinn eigener Kunsterfahrung fördern kann. Ganz ebenso steht es um den Dichter, der sich für die Kundgebung seines Gedankens mit der Schriftstellerei begnügt: ihm stehen in Tinte, Feder und Papier die einfachen Mittel zu Gebote, sich — so weit er es eben nur will und einzig beabsichtigt — vollkommen verständlich zu machen; sie verwehren ihm

nicht im mindesten, neue Richtungen einzuschlagen. — Ganz anders — so sehen wir — steht es aber mit dem wirklichen Dichter, der sein Gedicht zur untrüglichen Erscheinung im szenischen Drama bringen will: für diesen sind die Mittel der Verwirklichung im gegenwärtigen Theater geradeswegs unvorhanden. Das Trügliche hierbei, und was den Blick von dieser Erscheinung ablenkt, ist aber, daß diese Mittel scheinbar vorhanden sind. Allerdings gibt es Theater, und auf ihnen werden mitunter sogar die besten Werke der dramatischen Kunst vergangener Zeiten vorgeführt*, so daß dieser Erscheinung gegenüber gemeinhin die gedankenlose Äußerung sich hören läßt: warum sind unsre Dichter keine Goethe und Schiller? Wer kann dafür, daß keine Genies wie sie wieder geboren worden sind? — Es müßte mich hier zu weit führen, wenn ich der Zerstreutheit, aus der diese Äußerungen hervorgehen, gründlich entgegnen wollte: für jetzt genüge uns nur die Bestätigung dessen, daß in Wahrheit seit Goethe und Schiller nichts von Bedeutung auf unsrer Bühne mehr geleistet worden ist, und daß es keinem Menschen einfällt, den Grund hiervon in etwas andrem, als in einem absoluten Verkommen des dichterischen Genies der Nation zu suchen. Wie wäre es nun, wenn ich gerade aus dieser Erscheinung den Beweis dafür zöge, daß nur die mangelhaften oder unentsprechenden Mittel der dramatischen Darstellung jenes mehr als scheinbare Verkommen bewirkt haben? Bereits erwähnte ich, daß Goethe, von der Unmöglichkeit, dem Theater in seinem Sinne beizukommen, besiegt, von diesem sich zurückzog. Der verlorene Mut eines Goethe ging natürlich in seine dichterischen Nachkommen über, und das notgedrungene Aufgeben des Theaters war gerade der Grund, daß sie auch in der poetischen Literatur immer mehr an dichterisch gestaltender Fähigkeit verloren. Goethes künstlerisches Gestaltungsvermögen wuchs und erstarkte genau in dem Grade, als er es der Realität der Bühne zuwandte, und eben in dem Grade zerfloß und erschlaffte es, als er mit verlorenem Mute von dieser Realität es abwandte. Diese Mutlosigkeit ward nun zur ästhetischen Maxime unsrer jüngeren Dichterwelt, die ganz in dem Maße in ein literarisch abstraktes,

* Wie? darnach fragen allerdings nur wenige, am wenigsten aber gewiß unsre bildenden Künstler!

gestaltungsunfähiges Schaffen sich verlor, als sie verachtungsvoll der Bühne den Rücken kehrte, und sie der Ausbeutung unsrer modernen Theaterstückindustrie überließ.

Gerade diese Bühne wäre nach der gewonnenen Erkenntnis aber dem Dichter zu übergeben, und in dem Bemühen darum würde sich ein einzig vernünftiger Zweck eines Goethevereines zu erkennen geben, zumal da er hierdurch allein die Absicht erreichen könnte, auf künstlerische Bildung auch des Volkes zu wirken, dem der bildende Künstler gar nicht, der Dichter aber nur dann beizukommen vermag, wenn er seinen Gedanken zur sinnfälligen künstlerischen Tat im dargestellten Drama erhebt. — Mit unserm Theater kann sich bei der heillosen Verderbnis, in die es eben seit Goethes fruchtlosem Bemühen vollends verfallen ist, der edlere Geist unsres dichterischen Vermögens gar nicht befassen, ohne sich zu beflecken: er trifft hier einen herrschenden und gesetzgebenden schlechten Zustand, dem er nicht beizukommen vermag, ohne sich selbst bis zur vollsten Unkenntlichkeit zu entstellen. Eine ihm eigentümliche neue Richtung, wie sie durch die „Goethestiftung" im allgemeinen angeregt oder gefördert sein soll, kann der Dichter durch das Organ unsers Theaters aber gar nicht im mindesten nur einzuschlagen beabsichtigen: da ihm die übereinstimmenden Organe auf unsrer Bühne gänzlich fehlen, indem das Vorhandene ihm das Gesetz gibt, nicht aber er dem Vorhandnen, so müßte seine Richtung nur gänzlich mißverstanden werden, denn er würde eine Absicht kundgeben wollen, für welche ihm die einzig ermöglichenden Mittel des Ausdruckes vollständig abgingen; weshalb er denn, der Unmöglichkeit dieses Ausdruckes gegenüber, gar nicht erst zum Fassen einer solchen Absicht kommt, und eben hieraus erklärt sich sehr einfach das Verkommen unsres dichterischen Geistes.

Wohl überlegt, und alles zusammengehalten, kann daher die „Goethestiftung" zunächst nur ein Einziges bezwecken wollen: die Herstellung eines Theaters im edelsten Sinne des dichterischen Geistes der Nation, d. h. ein Theater, welches dem eigentümlichsten Gedanken des deutschen Geistes als entsprechendes Organ zu seiner Verwirklichung im dramatischen Kunstwerke diene. — Erst wenn ein solches Theater vorhanden ist, erst wenn der Dichter in diesem Theater

den Verwirklicher seiner Absicht gefunden hat, und aus der Möglichkeit dieser Verwirklichung ihm erst die Lust und die Kraft zum Fassen von dichterischen Absichten erwachsen ist, die ihm gegenwärtig, der Unmöglichkeit jener Verwirklichung gegenüber, zu fassen, gar nicht beikommen können: — erst dann würde man mit Gerechtigkeit den Gedanken aufnehmen dürfen, mit der Dichtkunst auch die bildenden Künste zur Konkurrenz aufzurufen. Ich für mein Teil bin aber überzeugt, daß vor dem lebendig dargestellten Kunstwerke des im Drama mit dem Musiker zur höchsten Fülle seines Kundgebungsvermögens vereinigten Dichters, Maler und Bildhauer jede Konkurrenz ablehnen, und in ehrerbietiger Scheu vor einem Kunstwerke sich verneigen würden, gegen das ihnen ihre Werke, die sie mit so viel anscheinendem Rechte jetzt als die einzigen wirklichen Kunstwerke betrachtet wissen wollen, nur als leblose Bruchstücke der Kunst erscheinen könnten. Sie würden dann vielleicht darauf geraten, daß sie diese Bruchstücke ebenfalls zu einem Ganzen vereinigen müßten, und für dieses Ganze würden sie dann vom Architekten sich das Gesetz vorschreiben zu lassen haben, dessen bindender Obhut sie sich jetzt mit so eitlem Stolze fortfahren zu entziehen. Über die Stellung dieses jetzt so aus der Acht gelassenen Architekten, des eigentlichen Dichters der bildenden Kunst, mit dem sich Skulptor und Maler so zu berühren haben, wie Musiker und Darsteller mit dem wirklichen Dichter, — über die Stellung dieses so zu seiner würdigsten Wirksamkeit beförderten Architekten zu dem verwirklichten Kunstwerke des Dichters, würden wir uns dann zu vereinigen haben, und hier endlich auf einen gemeinsamen Wirkungskreis treffen, von dem wir jetzt allerdings keine Ahnung haben und den zu beleben einer „Goethestiftung" wohl nicht einzig gelingen dürfte, zu dessen Aufsuchung angeregt zu haben aber entsprechender im Goetheschen Sinne gehandelt wäre, als wenn unsren zersplitterten Kunstrichtungen, bei ihrer offenkundigen inneren Lebensunfähigkeit, gar noch von außen ermunternde Förderung zugetragen werden sollte. — —

Es bliebe mir somit nur noch übrig, mich über die Errichtung jenes Theaters selbst näher auszulassen. Erlaube mir, hierüber in gedrängtester Kürze für heute mich nur dahin zu erklären, daß ich unter allen Umständen, an jedem Orte und bei jeder Beschaffenheit der Mittel, die allmähliche Heranbildung

eines unsrer Absicht entsprechenden Theaters für möglich halte, sobald vor allem Eines bestimmt wird, nämlich daß dies ein **Originaltheater** sei. Ich muß es für jetzt bei dieser Andeutung bewenden lassen, da die Auseinandersetzung meines Planes zur Errichtung eines solchen Theaters mich viel zu weit führen würde: gern bin ich aber erbötig, mich ausführlich hierüber mitzuteilen, sobald dies besonders von mir verlangt wird. — — —

Hier, lieber Liszt, hast Du den Ausspruch dessen, was mein Bekanntwerden mit deiner Schrift „über die Goethestiftung" in mir angeregt hat. Ich glaube Deinen Sinn zu treffen, wenn Du ihn auch anders äußerst. Zwei Anschauungen scheinen sich bei deinem Entwurfe gekreuzt zu haben, eine ideale und eine reale, die sich nicht gegenseitig vollständig durchdringen konnten. In der idealen teilst Du fast ganz meine Ansicht: die jedesmalige vierte Jahresfeier scheint mir in weiten Umrissen das zu bieten, was dereinst aus der Verwirklichung meines Planes hervorgehen könnte, nur daß ich das Drama mehr in das Auge fasse. Nach der realen Seite hin fühlst Du Dich durch die Anforderungen der gegenwärtigen Künstlerstände zu Zugeständnissen gedrängt, die Dir wahrscheinlich die Rücksicht auf die Ermöglichung einer recht weit ausgedehnten Teilnahme abgenötigt hat. Hierin laß uns nun aber klar sehen und erkennen, daß wir nichts Gedeihliches erreichen, wenn wir jetzt schon alles befriedigen wollen. Ziehen wir einen kleineren Kreis und fassen wir zunächst eine bestimmte Absicht in das Auge, die wir als Wurzel des ersehnten schönen Baumes der Zukunft zu erkennen haben. Diese Wurzel ist hier das Theater: dieses steht Dir im Weimarischen zur Hand; es bedarf fast nur des Willens, um in Bälde schon einen Zweck zu erreichen, der ganz an sich bereits die allerentsprechendste „Goethestiftung" wäre. Hierzu bedarfst Du aber der weiteren Goethevereine zur Not gar nicht: wollen sie Dir helfen, so möge das bei sich zu Haus, am eigenen Ort und Stelle geschehen; sie sollen es Dir in Bezug auf das Theater nachmachen: erreichen sie anderswo dasselbe, desto glücklicher, dann ist der Zweck in immer weiteren Kreisen erreicht. Für jetzt aber kannst Du Dir an Weimar schon vollkommen genügen lassen, und läßt Dich dabei der Goethekomitee im Stiche, so laß ihn fahren, er kann Dir zunächst so nichts weiter helfen. Laß sie unter dem Titel einer „Goethestiftung" eine Kunstlotterie er-

richten: gründe Du während dessen eine wirkliche Goethestiftung, und nenne sie, wie es Dich gut dünkt.

Ich kann nicht anders glauben, als daß ich Deinen wahren Wunsch getroffen habe; ist es so, so möge Dir diese Mitteilung als eine Stütze für Deinen Willen dienen, als eine spezielle Verstärkung Deiner universellen Absicht. Wenigstens nur in diesem Sinne teilte ich mich Dir mit.

So ausführlich diese Mitteilung erscheint, so gut fühle ich doch die mannigfachen Lücken, die sie für die Darstellung des Gegenstandes noch enthält. Um sie ganz zu vervollständigen, um nach allen Seiten hin, wenigstens meinem Bewußtsein nach, zu überzeugen, hätte ich mich geradeswegs zu einem Buche anlassen müssen, das am Ende diejenigen, auf die es mir eben ankommen würde, doch nicht lesen, oder, wenn sie es lesen, einer wohlweislichen Unbeachtung ihrerseits anheimgeben würden. In der Vorsicht der wirklichen oder affektierten Nichtbeachtung dessen, was sie bei redlichem Erfassen zu einem uneigennützigen Nachdenken auffordern müßte, sind unsre heutigen Künstler und Kunstgelehrten groß; das Vermögen hierzu ziehen sie aus dem glücklichen Umstande, daß sie schon alles wissen, nämlich gerade so viel, als ihnen in ihren sonderkunstständischen Kram paßt. Dich, bester Freund, verweise ich aber — zur Ergänzung meiner heutigen Mitteilung — noch auf mein nächstens erscheinendes Buch „Oper und Drama", an dessen Schlusse ich meine Ansicht über die Unfähigkeit des modernen Theaters, namentlich in Deutschland, genau begründe. Für jetzt aber laß mich an den wirklichen Schluß dieses Briefes denken, bevor auch er zum Buche anschwillt. Ich will es nun kurz und bündig machen, und deshalb Dir nur noch das herzlichste Lebewohl zurufen

Deines

Zürich, 8. Mai 1851.

Richard Wagner.

Ein Theater in Zürich.

(1851.)

Eine Theatersaison ist zu Ende. Vor sechs Monaten langte auf den Ruf eines Schauspieldirektors eine Anzahl von Bühnenkünstlern aus den verschiedensten Weltgegenden in Zürich an: nach allen Richtungen hin zieht dieses Personal jetzt wieder auseinander. Ganz wie im Frühlinge des vorigen Jahres bewerben sich heute wieder Schauspielunternehmer um den Mietzuspruch des Theatergebäudes für den kommenden Winter: nach befriedigend gestellter Kaution für die Lokalmiete wird der sicherst scheinende Bewerber den Mietzuspruch und somit — nicht den Auftrag — sondern die Erlaubnis erhalten, von nah' und fern her eine Theatertruppe zu sammeln, um im nächsten Frühjahre, wenn zuvor kein Bankerott ausbricht, sie wieder nach allen Winden ziehen zu lassen. Im Laufe der künftigen Wintermonate wird dieser Direktor es sich angelegen sein lassen, in möglichst schneller und bunter Vorführung auswärts beliebt gewordener Theaterstücke dem Wunsche des Publikums zu genügen; im günstigen Falle wird er ein Personal zusammengebracht haben, aus dessen Mitte Einzelne besonderen Beifall gewinnen — ein Umstand, der es ihm ermöglicht, gewisse Stücke öfter zu wiederholen —, oder im schlimmeren Falle wird keinem seiner Bühnenmitglieder eine solche Teilnahme zugewendet werden können, und er wird dann um so bunter die theatralischen Neuigkeiten mischen, die in ihrem jähen Wechsel der Neugierde den Anteil

abgewinnen sollen, den eine besondere Neigung des Publikums zu diesem oder jenem Mitgliede dem Unternehmen nicht zuzuwenden vermag. — Was wird der Erfolg dieses Theaterdirektors sein?

Fragen wir dem Erfolge der letzten Unternehmung nach.

Der jetzt ausgetretene Theaterdirektor sah es im vorigen Herbste darauf ab, eine besonders gute Bühnengesellschaft anzuwerben, was zunächst nichts andres heißen konnte als: er bestimmte sich, einen höheren Gagenetat aufzuwenden; daß er bei dieser Bestimmung mehrere besonders glückliche Talente gewann, mußte er immer noch als einen günstigen Zufall ansehen, da die Erfahrung lehrt, daß auch für noch so große Summen tüchtige Künstler nur selten zu erwerben sind. Mit einem guten Personale ausgerüstet, bot er in vorsichtiger Erwägung dem Publikum, das, was es wünschte und was die Stimmung seines Personales ihm ermöglichte. Die Teilnahme des Publikums erwies sich, nach überwundenem anfänglichen Mißtrauen, nicht geringer als sie früher gemachten Erfahrungen nach zu erwarten war. Der Erfolg dieser Unternehmung war dennoch kein andrer, als daß der Unternehmer eine nicht unbeträchtliche, beim Beginne vorgeschossene Summe zum größeren Teile einbüßen mußte und sich nun mit der Genugtuung zurückzieht, einen Winter hindurch für sein verlorenes Geld dem Züricher Publikum ein möglichst gutes Theater verschafft zu haben. Lust zur Fortsetzung dieses in seinem Erfolge mindestens uneigennützigen Beginnens ist ihm von nirgends her gemacht worden.

Was kann nach der vorliegenden Erfahrung die Ansicht und der Vorsatz desjenigen Theaterunternehmers sein, der bei der jetzt stattfindenden Konkurrenz um den, zur Theaterführung einzig Recht und Macht gebenden Mietzuspruch des Schauspielhauses den Preis erhält? — Will er gründsätzlich verfahren, so hat er sich in Erwägung der Umstände zunächst dahin zu bestimmen, ob er auf dem zuletzt vom ausscheidenden Unternehmer eingeschlagenen Wege fortfahren, nämlich eine möglichst gute Künstlergesellschaft werben und Geldopfer zu diesem Zwecke nicht scheuen wolle. Die soeben gewonnene Erfahrung müßte ihn notwendig hievon abbringen; nur persönliche Eitelkeit könnte ihn verführen, anzunehmen, es werde ihm und seiner besonderen Geschicklichkeit vielleicht das gelingen, was durch etwaige Fehler

eines andern mißglückte. Der nächste Frühling würde ihn darüber aufklären, daß etwaige Fehler seines Vorgängers nicht persönliche des Direktors waren, sondern aus der unabänderlichen Stellung jedes Theaterunternehmers zu seinem Personale und zum Publikum, somit aus dem Gesamtverhältnisse derartiger Bühnen überhaupt notwendig hervorgehen und von der größten Schlauheit eines Direktors nicht umgangen werden können. Er würde somit im günstigen Falle nur die Erfahrungen der letzten Theaterdirektion wiederholen, und zumal auch erkennen, daß das Publikum Zürichs in seiner bisherigen Stellung zum Theater den vergangenen Winter über sich gerade so teilnahmvoll erwiesen hat, als es überhaupt unter den vorhandenen Umständen möglich ist; daß aber diese Teilnahme nicht hinreiche, die Kosten seiner Unernehmung vollständig zu decken. Schlüge der zukünftige Direktor demnach den hier bezeichneten Weg ein, so würden wir um seine Erfahrung reicher, auch dieser Direktor aber — mit oder ohne Bankerott — jedenfalls um eine Summe Geldes ärmer geworden sein.

Es läßt sich daher eher vermuten, der nächste Direktor werde, sobald er mit kalter Besonnenheit zu Werke geht, nur auf Auskommen und Gewinn bedacht sein. Verfährt er zu diesem Zwecke grundsätzlich, so wird er vor allem seinen Gagenetat herabstimmen, mit Absicht auf ein mittelmäßiges Personal bedacht sein, und mit diesem dann seine Vorstellungen so einrichten, daß er nur noch auf die Neugierde des Publikums spekuliert. Das Publikum wird nach jeder Verlockung stets getäuscht das Theater verlassen; der Direktor aber wird sich bemühen, die Getäuschten immer von neuem wieder in eine Neugierfalle zu locken, bis endlich alle Reizmittel erschöpft sind, der Direktor sein Bündel schnürt, und — eine neue Theatersaison zu Ende ist, die vollste Gleichgültigkeit gegen alle theatralische Kunst zurücklassend.

Eine dritte Möglichkeit ist aber noch die, daß der zukünftige Theaterdirektor alle Grundsätzlichkeit beiseite stellt und sich mit seinem Unternehmen dem „guten Glücke" überläßt: er wirbt an, was ihm gerade in dem Weg läuft, und führt auf, was sich eben von selbst aufführt. Dabei rechnet er auf eintretende günstige Fälle, schlechtes oder gutes Wetter, einen Stadtskandal, eine hübsche Komödiantin und deren Liebhaber, sowie dergleichen

Dinge und Umstände mehr, die er wohl gar nach einem Systeme der Art ausbeutet, daß ihn endlich die Polizei verjagt, falls er nicht von irgend einem großen Hoftheater zu einer besonderen Stellung berufen werden sollte. Jedenfalls würde auch nach dem Ende dieses Theaterdirektors hier von neuem eine Konkurrenz um den Theatermietzuspruch eröffnet werden.

Wie kommt es nun, daß das Theater nie eine höhere Aufmerksamkeit erregt, als diejenige, die es dem bloßen Zufalle überläßt, in welchem Sinne es geleitet wird und ob heute sich ein Unternehmer bemüht, etwas Gutes zu bieten, oder ob morgen ein andrer mit notgedrungener Grundsätzlichkeit darauf ausgeht, durch Schlechtes sein Glück zu machen? Ohne Zweifel liegt dieser Erscheinung eine große Teilnahmlosigkeit für das Theater überhaupt zugrunde, und diese Teilnahmlosigkeit muß auf einer tiefen inneren Unbefriedigung von den Leistungen des Theaters beruhen, auf einer Unbefriedigung, die dem Publikum unbewußt innewohnt, und welche ihm zum Bewußtsein zu bringen, eine wahrlich nicht unwichtige Aufgabe sein kann.

Ich will versuchen, diese Aufgabe zu lösen, um zugleich ein Bedürfnis zum Bewußtsein zu bringen, das in notwendiger Klarheit vorhanden sein muß, wenn die Mittel zu dessen Befriedigung beraten und gefunden werden sollen.

Die Teilnahme für das Theater, so sahen wir, ist nicht von der Art, daß das Publikum freiwillig sich veranlaßt fühlte, einer Unternehmung, die unter den bestehenden Umständen das Möglichste leistete, eine andre Unterstützung zu gewähren, als die eines bezahlten Besuches besonderer Vorstellungen, welcher an und für sich nicht hinreichend war, die Kosten des Unternehmens vollständig zu decken. Ohne Bedauern sieht man eine Gesellschaft sich auflösen, der man ein lobendes Zeugnis nicht versagen kann; niemand aber fällt es ein, Vorschläge zu deren Erhaltung in Anregung zu bringen, sondern gleichgültig überläßt man das Schicksal der nächsten Theatersaison dem Zufalle. Diese Gleichgültigkeit gegen das Schicksal des Theaters im allgemeinen, bei dem Umstande, daß im Laufe des Winters das Publikum sich dennoch oft zahlreich zu den Vorstellungen einfindet, bekundet aber nicht eine Abneigung gegen das Theater überhaupt, sondern vielmehr einen halb bewußten und halb unbewußten Zweifel darüber, daß ein Theater in Zürich auch bei

gründlicherer Unterstützung wahrhaft Gutes zu leisten imstande sein würde.

Diesen Zweifel müssen zunächst diejenigen mit vollem Bewußtsein hegen, die in der Lage sind, die größeren Städte Europas öfters zu besuchen, und den imponierenden Eindruck der dortigen Theatervorstellungen auf die Beurteilung der Leistungen des heimischen Theaters unwillkürlich übertragen. Nicht im mindesten ist es zu verwundern, wenn dieselben dramatischen Werke, die dort durch reichste Pracht, ausgesuchteste Üppigkeit der Szene und glänzendste Virtuosität der Darsteller bis zur vollsten Blendung auf sie wirkten, auf der hiesigen Bühne aufgeführt ihnen einen so ernüchternden Eindruck hervorbringen, daß sie dies und jenes und am Ende alles geradezu unerträglich finden, und sich schließlich vollkommen gleichgültig von diesem Theater abwenden, um auf der nächsten Reise in Paris oder Neapel sich dafür zu entschädigen. Der minder vermögende Teil des Publikums, der mehr an die Heimat gefesselt ist und dem somit die immer aufgefrischten Vergleichungspunkte der Leistungen jener großen Theater und des kleinen heimischen abgehen, empfindet den Abstand zwar nicht unmittelbar; es fühlt aber dennoch unbewußt eine Unbefriedigung, wie sie dem unklaren Eindrucke entsprechen muß, den jede unvollkommene Erscheinung hervorruft, selbst wenn sie in ihrer Unvollkommenheit nicht eben begriffen wird. In unsern Theatervorstellungen wird diesem Publikum ein Gegenstand vorgeführt, der sich ihm aus dem einfachen Grunde nicht klar und deutlich mitteilen kann, weil hierzu die nötigen Mittel des Ausdruckes nicht vorhanden sind. Ihm stellen sich Erscheinungen dar, deren Kundgebung für ganz andre Umstände und an ganz andre Menschen berechnet war, als die unsrigen und gegenwärtigen es sind. Bezeichnen wir schnell den ganzen Übelstand, an dem fast alle Theater Europas bis zur Hinfälligkeit leiden: er besteht darin, daß es mit sehr wenigen Ausnahmen, unter denen nur die ersten Operntheater Italiens inbegriffen sind, *keine Originaltheater gibt als die Pariser, und alle übrigen nur Kopien von diesen sind.* —

Paris ist, mit jenen vorbehaltenen Ausnahmen, die einzige Stadt der Welt, in der nur Theaterstücke aufgeführt werden, welche einzig für die Bühnen geschrieben und in allem genau

berechnet sind, auf denen sie zur Darstellung gelangen. Der Charakter eines jeden der zahlreichen Pariser Theater, seine Hilfsmittel, der Umfang und die Beschaffenheit seiner Bühne, die Besonderheit der ihm gegenwärtig angehörenden Talente, geben den dramatischen Autoren mit Bestimmtheit die Mittel des Ausdrucks zur Hand, durch die sie einen Gegenstand zur Darstellung zu bringen haben, der sich der Eigentümlichkeit des Publikums gerade dieses Theaters gegenüber wiederum nach eben jenen Mitteln des Ausdrucks selbst bestimmt. Diese bedingenden und zugleich ermöglichenden Umstände bleiben sich vollkommen gleich bei jedem Pariser Theater, vom kleinsten Vaudevilletheater der Vorstädte an bis zur prunkenden großen Oper: nie wird es einem dieser Theater beikommen, ein Stück aufzuführen, das nicht eigens für es verfaßt wäre, und durch diese vollständige Übereinstimmung des Zweckes und der Mittel hat sich bei den Darstellern wie beim Publikum ein so sicheres Gefühl von dem wahrhaftigen Wesen einer verständlichen und guten dramatischen Aufführung erzeugt, daß hie und da angestellte Versuche mit fremden Stücken stets erfolglos bleiben mußten.

So ist das theatralische Paris zum einzigen wirklichen Produktor unsrer modernen dramatischen Literatur geworden. Zunächst werden seine Aufführungen in den Provinzialstädten Frankreichs, und dort bereits mit all' den Mängeln der abgehenden Originalität, reproduziert; des weiteren leben aber auch alle deutschen Theater fast ausschließlich von der Nachahmung der Pariser Bühnen. Die größten deutschen Theater, auf die sich die moderne dramatische Kunst überhaupt nur vom Auslande her verpflanzt hat, verwenden, von prachtliebenden Höfen unterstützt, die ungeheuersten Summen darauf, die Produkte der Pariser Theater auf ihren Bühnen zur Aufführung zu bringen; in neuester Zeit geht man so weit, die Pariser Aufführungen mit peinlicher Genauigkeit auch in Bezug auf Dekorationen, Maschinerien und Kostüme zu kopieren. Wie nichtig und hohl dennoch bei dem größten Kostenaufwand jene kopierten Vorstellungen sind, fühlt jeder augenblicklich, der in Paris selbst die Theater besuchte, auf denen jene Stücke einheimisch sind. Er erkennt, daß auf den größten deutschen Theatern im günstigsten Falle nur das Alleräußerlichste jener Aufführungen nachgeahmt werden konnte, daß aber der eigentliche Charakter der Darstel-

lung, wie er durch die besondere Eigentümlichkeit der Talente, für welche die dramatische Komposition berechnet war, bedingt wird, dort meist bis zur Unkenntlichkeit verwischt wurde. Er bemerkt ferner, daß, selbst wenn der Charakter der Originalaufführungen auf deutschen Theatern kopiert werden könnte, diese Aufführungen doch erst dort ihre volle lebendige Farbe und Eindrucksfähigkeit gewinnen, wo sie in einer gesellschaftlichen Umgebung und vor einem Publikum, überhaupt unter Zeit- und Ortsumständen in das Leben treten, die mit den unsrigen gar nichts gemein haben, und die unsren Gewöhnungen und Anschauungen durchaus fremd sind. Um das hier Angedeutete am kenntlichsten zu machen, verweise ich z. B. auf den ungeheuren Unterschied zwischen einem deutschen und einem italienischen Theaterpublikum. Die italienischen Operntheater haben sich ihre Originalität bewahrt, und zwar einem Publikum gegenüber, welches im Theater gegenwärtig nur noch die sinnliche Zerstreuung sucht. Dieses Publikum wendet seine Aufmerksamkeit während des vorgegebenen Dramas nur den glänzendsten Partien der eben gefeierten Prima Donna oder ihres singenden Nebenbuhlers zu; den übrigen Verlauf der Oper beachtet es so gut wie gar nicht, sondern verwendet den eigentlichen Theaterabend zu gegenseitigen Besuchen in den Logen und laut geführter Privatunterhaltung. Die Opernkomponisten sahen sich dieser Sitte des Publikums gegenüber von jeher veranlaßt, ihre künstlerische Produktivität nur auf jene bezeichneten Partien der Oper zu verwenden, während sie alles Dazwischenliegende, namentlich die Chöre und die Partien sogenannter Nebenpersonen, mit der absichtlichsten Nachlässigkeit durch banale, ewig sich wiederholende, gänzlich nichtssagende Lückenbüßer ausfüllten, die eben nur den Zweck eines Geräusches während der Unterhaltung des Publikums erfüllen sollten. Ein deutsches Publikum ist dagegen gewohnt, seine Aufmerksamkeit unausgesetzt der Darstellung zuzuwenden; es vernimmt daher mit demselben Anteil oder wenigstens mit demselben anteilsuchenden Bemühen wie die Hauptpartien auch jenes nichtssagende Tongeräusch, und empfängt somit das als bare Goldmünze, was der Komponist mit vollem Bewußtsein als blecherne Zahlpfennige ausgab. Wie müssen wir nun jenem italienischen Ausländer erscheinen? Gewiß sehr lächerlich; und das ist höchst ärgerlich: denn unsrem

aufmerksamen Hinhorchen auf sein falsches Kunstwerk lag in Wahrheit ein edles künstlerisches Schicklichkeitsgefühl zugrunde. Erkennen wir aber hieran, in welche Armut und Unselbständigkeit wir versunken sind!

Bezeichnete ich hier im allgemeinen die Stellung des deutschen Theaters in seiner Originalitätslosigkeit, so wird sich unsrem Blicke eine noch traurigere Einsicht erschließen, wenn wir das Feld der Wirksamkeit übersehen, die einem Theater wie dem Züricher einzig möglich ist.

Auf den vorzüglicheren Theater Deutschlands sind die Pariser Originalaufführungen nicht nur reproduziert worden, sondern der Form und dem Wesen der französischen Stücke bildeten deutsche Theaterdichter und Komponisten auch dramatische Arbeiten nach, in denen sie den fremdartigen Inhalt jener Stücke gewissermaßen zu lokalisieren suchten. Ein unerbauliches zwitterhaftes Genre ist auf diese Weise zutage gekommen, das eine Beachtung nur dadurch auf sich zog, daß es in seinem Inhalte Interessen und Stimmungen der Örtlichkeit und der Zeitepoche widerspiegelte, für welche und in welcher diese Stücke berechnet und verfaßt waren. Berlin, Wien, Hamburg und andre größere Theaterstädte lieferten auf diese Weise Stücke, die in den näheren Lokal- und Zeitverhältnissen, deren besonderes Interesse ihnen als Stoff zugrunde lag, eine Zeit lang, und so weit jene Verhältnisse eben reichten, als reine Neuigkeiten zu interessieren vermochten, obwohl ein künstlerischer Wert ihnen nie zugesprochen werden konnte. Sah man jenen Stücken näher zu, so mußte man endlich in ihnen deutlich das kopierte Original wiedererkennen, welches ursprünglich weit außerhalb des Kreises von Beziehungen lag, für welchen hier die Nachahmung zurecht gemacht worden war. Von jenem Originale hatte man zunächst die ganze Form entnommen: diese Form war dort aber aus einem Inhalte hervorgegangen, der nach seinen wichtigsten Hauptzügen ein von dem neuen untergelegten Inhalte eben so verschiedener war, als Paris und die Pariser z. B. von Berlin und den Berlinern unterschieden sind. Der notwendige Zwiespalt zwischen Stoff und Form wirkte bei dem deutschen Stückmacher meistens dahin, daß er den von ihm neu gewählten Stoff für die von ihm kopierte Form zuzurichten suchen mußte, wodurch es denn geschah, daß der Stoff selbst zur vollsten Unnatur, zur wirklichen Karikatur

verdreht wurde. Seine eigentliche Wirkung mußte dieses Pseudo-Originalprodukt somit in reine Äußerlichkeiten setzen, und dies waren entweder mehr oder minder witzige Anspielungen auf Lokal- und Zeitvorfälle, oder die ganz bestimmte Persönlichkeit einzelner beliebter Talente.

Was auf diese Weise als Futter für die gleichgültige träge Theaterlust des Publikums größerer deutscher Städte zugerichtet worden, dient nun neben der unmittelbareren Kopie der Pariser Theateraufführungen als fast einzige Nahrung des Publikums kleinerer Theaterorte, in deren Range sich auch Zürich befindet. Hier fehlen nun alle die Beziehungen, die den „Pointen" dieser Aftertheaterkunst dort, wo sie sich in einer gewissen Originalität zeigte, noch irgend welches Interesse verschaffen konnten; nichts kann von diesen Aufführungen hier als wirkungsvoll zurückbleiben, als die allerunkünstlerischesten, gröbsten Züge, nebst dem Interesse an der Persönlichkeit von Darstellern, die wiederum ganz für sich und ohne allen Zusammenhang mit dem vorgegebenen Kunstwerke die Aufmerksamkeit des Publikums auf jede ihnen erlaubt scheinende Weise zu absorbieren sich bemühen.

Je platter und niedriger nun die Sphäre ist, in der sich die zur Schau gebotenen Darstellungen bewegen, desto eher ist es aber einzig nur möglich, daß Zweck und Mittel der Darstellung sich in einer gewissen Übereinstimmung befinden, und zwar aus dem Grunde, weil es hier der Persönlichkeit des Darstellers gestattet erscheinen muß, sich nach Kräften allein geltend zu machen, ein Zweck der Darstellung, der mehr oder weniger bewußt dem Autor des Stückes allein auch nur vorgeschwebt haben kann. In dieser Sphäre und für diesen Zweck dichteten und trachteten die eigentlichen Brotbringer unsrer Theater, von den Herren Friedrich und Kaiser bis zur königlich preußischen Oberhofdichterin Frau Charlotte Birchpfeiffer. Wer sich durch ruhige Erwägung einen Begriff von der Elendigkeit der Produktionen dieser Theaterstückmacher verschaffen will, der vergleiche ihre scheinbaren Originalstücke, wie „Hunderttausend Thaler" usw., mit den wirklichen Pariser Originalen, denen sie nachgebildet sind, oder er halte z. B. die Bearbeitung des Hugoschen Romanes „Notre-Dame" von Ch. Birchpfeiffer mit der Pariser Bearbeitung desselben zusammen, die dort auf dem „Théâtre de l'Ambigu comique" gegeben wurde, um den beispiellosen Jammer unsrer

Theaterkunst zu empfinden, in der man sich mit der schlechtesten Kopie schlechter Kopien zu begnügen gewöhnt hat!

Von dieser niedrigsten Grundlage, auf der doch eine gewisse Harmonie in den Leistungen zustande kommt, schreiten nun die Aufführungen eines Theaters, wie des Züricher, zur Lösung von Aufgaben aufwärts, die sie immer weniger zu lösen imstande sind, je höher die Aufgaben sich steigern, und zwar aus dem Grunde, weil diese Aufgaben für ganz andre Kräfte berechnet sind, als sie hier zu Gebote stehen. Das Mißverhältnis zwischen den Mitteln des Ausdrucks wächst genau in dem Grade, in welchem der vorgegebene Zweck des Ausdrucks sich erhebt, und dies aus Gründen, welche ich im allgemeinen bereits andeutete, die hier aber etwas näher noch untersucht werden müssen.

Zunächst berichte ich eine erst im vorigen Winter erfahrene Tatsache. Von seiten des Publikums ward dem Direktor des Theaters geradeswegs abgeraten, gewisse edlere größere Dramen zu geben; dagegen verlangte man von ihm für die Oper hauptsächlich das sogenannte „große" Genre. In dieser Tatsache charakterisiert sich die ganze heutige Stellung des Publikums zum Theater, und die Ansicht, die durch die Leistungen desselben ihm über das Wesen des Theaters beigebracht worden sind. Die höher gestellte Aufgabe, deren Lösung man den Darstellern für das Schauspiel nicht zutraute, mutet man ihnen frischweg für die Oper zu. Mit dieser sonderbaren Bevorzugung der Oper bekennt man aber unwillkürlich, daß man die Oper für ein niedrigeres Kunstgenre hält als das Schauspiel, und mit Bezug auf die heutige Wirksamkeit der Oper hat man allerdings vollkommen recht. Einem höheren Schauspiele ist es unmöglich, ein wirkliches Interesse abzugewinnen, außer wenn dies durch die Handlung, durch die Charaktere, welche die Handlung rechtfertigen, und endlich durch die wahre, seelenfesselnde Darstellung dieser Charaktere angeregt wird. Im Schauspiele steckt daher der eigentliche Nerv, die wahre Absicht der dramatischen Kunst überhaupt: erst wenn diese sich vollkommen geltend gemacht und entwickelt hat, kann naturgemäß eigentlich der höhere Ausdruck des musikalischen Vortrages als verlangt und gerechtfertigt hinzutreten. Diesen inhaltlichen Kern des Dramas aufzusuchen ist das Publikum, unsrem Theaterwesen gegenüber, vollständig un-

gewöhnt geblieben, und zwar aus dem näher erwähnten Grunde, daß ihm nie Originalprodukte vorgeführt wurden, die aus heimischen, ihm stets gegenwärtigen, von ihm tief mitempfundenen Stimmungen und Beziehungen hervorgegangen wären. Dem Publikum unsres Theaters sind immer nur fremde Erscheinungen vorgeführt worden, die sein Herz nicht weiter berührten, sondern nur seine äußerlichste sinnliche Teilnahme eben wiederum durch ihre äußerlichste Seite in Anspruch nehmen konnten. Diese äußerlichste Seite ist im höheren Schauspiele nun am allerwenigsten erregend und fesselnd, eher noch in seiner niedrigsten Gattung, weil dort der persönlichen Willkür des Darstellers sogar die Karikatur erlaubt dünken mußte, um eben zu wirken. In der Oper hat sich der äußerliche Sinnenreiz dagegen mit voller Konsequenz dahin geltend gemacht, daß das rein materielle Vergnügen der Gehörnerven die eigentliche Absicht des musikalischen Komponisten werden mußte. Ein Schauspiel kann nicht anders fesseln, als durch innige Aufnahme einer dichterischen Absicht; zur Verwirklichung dieser Absicht muß die volle Seelenphantasie des Zuschauers mittätig sein, weil ihr — eben im Schauspiel — nicht ein so entzückender Gefühlsreiz helfend zu Gebote steht wie im musikalischen Drama. In der Oper ist nun die dichterische Absicht nur als Vorwand benützt; die eigentliche Absicht liegt aber in jenem gehörverzückenden Vortrage, der rein äußerlich zu fesseln vermag, ohne eine innere Seelenteilnahme irgendwie anzuregen. —

Das Publikum spricht daher in dem Verlangen, nicht höhere Schauspiele, wohl aber große Opern aufgeführt so sehen, seine tiefste Geringschätzung gegen die theatralische Kunst überhaupt aus, eine Geringschätzung, die bei ihm durchaus gerechtfertigt ist, weil es das Theater nach seiner lebenvollen künstlerischen Beziehung zu seinen Stimmungen und Anschauungen gar nicht kennen gelernt hat. Das schrecklich Demütigende für die Kunst ist nun, daß sie, als ein Brotgewerbe betrieben, von vorn herein dem Verlangen des Publikums sich zu fügen hat, — diesem Verlangen, das, mit der höheren Würde der Kunst unbekannt, nur auf ihre frivolste Seite gerichtet sein kann. Der Forderung des zahlenden und somit gesetzgebenden Publikums muß nun in den theatralischen Aufführungen, deren dramatischen Kern man aus Unkenntnis oder Teilnahmlosigkeit verschmäht, mit der Vor-

führung der äußerlichsten, vom Kerne und Fleische der Kunst losgelösten Schale entsprochen werden, und der eigentliche Glanzpunkt der Darstellungen, der einzig die äußerliche Teilnahme des Publikums anzuziehen vermag, bleibt die sogenannte „große Oper".

Diese goldflimmernde große Oper ist nun an und für sich nur eine Schale ohne Kern, nämlich eine prunkend gleißende Schaustellung der sinnlichsten Ausdrucksmittel ohne ausdruckswerte Absicht. In Paris, wo dieses Genre seine moderne Ausbildung erhielt, und von wo aus es auf unsre Theater übergesiedelt wird, hat sich von allen dort entwickelten Ergötzungs- und Luxuskünsten ein glänzendster Ausfluß gebildet, der auf dem Theater der großen Oper unüberboten seine Konsistenz gewonnen hat. Alle Vornehmen und Reichen, die sich in der ungeheuren Weltstadt der ausgesuchtesten Vergnügungen und Zerstreuungen wegen aufhalten, versammeln sich, von Langeweile und Genußsucht getrieben, in den üppigen Räumen dieses Theaters, um das höchste Maß von Unterhaltung sich vorführen zu lassen. Die erstaunlichste Pracht an Bühnendekorationen und Theaterkostümen entwickelt sich da in überraschendster Mannigfaltigkeit vor dem schwelgenden Auge, das wiederum mit gierigem Blicke dem kokettesten Tanze des üppigsten Balletkorps der Welt sich zuwendet; ein Orchester von der Stärke und Vorzüglichkeit, wie es sich nirgends wieder findet, begleitet in rauschender Fülle die glänzenden Aufzüge ungeheurer Massen von Choristen und Figuranten, zwischen denen endlich die kostspieligsten Sänger, eigens für dieses Theater geschult, auftreten und den Rest einer überspannten sinnlichen Teilnahme für ihre besondere Virtuosität in Anspruch nehmen. Als Vorwand zu diesen verführerischen Evolutionen ist nebenbei auch eine dramatische Absicht herbeigezogen, die als prickelndes und stachelndes Motiv aus irgend einem Mord- oder Teufelsskandale der Geschichte entnommen ist; und das Klingen, Schwirren, Flittern und Flimmern des Ganzen stellt sich als „große Oper" dar. — Was bleibt nun auf einem Theater, wie dem Züricher, von diesem wollüstig berauschenden Wundertranke übrig, wenn er hier von der Bühne herab einem dürstenden Publikum zum Nachgenusse gereicht wird? Nichts als ein schaler, übelig nüchtern schmeckender Bodensatz. — Alles das, was diese Oper eben zu einer

„großen" Oper machte, was diese Aufführungen in ihrer üppigen Wirkung einzig zu etwas vom kleineren Genre Unterschiedenem erhob, die ungeheuer reiche und mannigfaltige Zutat von sinnlichen Vorführungsmomenten, fällt wegen Armut und Unbeschaffenheit der Darstellungsmittel auf unsrem Theater aus, und von dem Prunkgebäude bleibt nur das dürftige Lattengerüst übrig, das an sich durchaus keinen eigentlichen Zweck hatte, sondern lediglich dazu dienen sollte, die prächtige Umkleidung zur Schau stellen. Bloß das kann uns vorgeführt werden, was dort als Vorwand gebraucht wurde; die eigentliche Absicht, die sich dieses Vorwandes bediente, muß uns gänzlich unmitgeteilt bleiben.

Müssen wir in der Wirkung einer so entstellten theatralischen Aufführung einen unwürdigen Selbstbetrug des Publikums erkennen, so haben wir auf der andern Seite zu erwägen, welchen künstlerisch entsittlichenden Einfluß die Beschäftigung mit solch' unlösbaren Aufgaben auf die Darsteller ausüben muß. Der Mangel an nötigen und entsprechenden Darstellungsmitteln verbietet zunächst, das aufzuführende Werk vollständig zu geben. War der Bau dieses Werkes, dessen Absicht nur auf materiell sinnliche Reizungen ausging, auch nicht der organische eines wirklichen Kunstwerkes, so war er doch durch mechanische Vermittelung so gefügt, daß der Vorwand einer verbindenden dramatischen Intention meistens mit recht bemerklicher Absicht eingebaut war. Wo nun die eigentliche Absicht dieser großen Oper als Schaustellung prunkender Ausdrucksmittel so vollkommen erreicht wurde, wie auf dem Pariser Theater selbst, konnte dieser Vorwand in einzelnen Aufführungen leicht gänzlich fallen gelassen werden; und wir sehen, daß, ohne dem wirklichen Werte des scheinbaren Kunstwerks im mindesten zu schaden, dort an einem Theaterabende nur einzelne Akte solcher Opern aufgeführt werden, denen dann die Darstellung irgend eines andern beliebigen Werkes folgt. Wo aber die, hier nochmals bezeichnete, wirkliche Absicht dieser Oper gar nicht erreicht werden kann, wie auf dem hiesigen Theater, da sind wir, genau genommen, auf jenen Vorwand einzig hingewiesen, und, ihn irgendwie zur eigentlichen Absicht zu erheben, müßte folgerichtig die Hauptsorge der Darstellung ausmachen. Allein gerade dieser Vorwand muß hier bis zur vollsten Unkenntlichkeit zurückgenommen wer-

den, denn der unzureichenden Mittel wegen müssen die auffallendsten Kürzungen und Auslassungen stattfinden; das Übriggebliebene erhält nun aber eine ganz andre Stellung, als es im Zusammenhange mit dem Ausgeschiedenen hatte, und die beibehaltenen Szenen können nur als unverständliche Bruchstücke eines unkenntlich gewordenen Ganzen erscheinen *. Halten wir hiezu noch den bis jetzt nie genügend beachteten Übelstand, daß jene Werke uns nur in Übersetzungen zugeführt werden, die, an sich unschön, durch ihre ungeeignete und schlechte Unterlegung unter den Gesang meist durchaus unverständlich sind, so können wir hieraus endlich auf den Geist schließen, in welchem die Darsteller ihre Aufgaben erfassen. Gegen eine ihnen unkenntliche Absicht vollkommen gleichgültig, studieren sie ihre Partien als bloße Stimminstrumente ein; wie keiner fast den Inhalt seiner eigenen Redesingweise kennt, beachten sie noch viel weniger den Sinn der Rede ihrer Mitspieler, so daß ihnen der Charakter einer Situation und ihrer Beziehung zu ihr vollständig fremd bleibt. Unter solchen Umständen erscheint es denn auch immer gleichgültiger, ob diese oder jene Szene, dieser oder jener Übergang, die aus diesen oder jenen Gründen (vor allem denen des überjagten Einstudierens) unbequem sind, vollends auch noch ausfallen, oder ob diese oder jene bewußten Fehler vorkommen; denn man kann endlich den so beleidigenden und dennoch vollkommen gerechtfertigten Entschuldigungsgrund anführen: „Das Publikum merkt es doch nicht!"

Wie nun hier die Darsteller, der Neigung des Publikums für große Oper zulieb, sich gewöhnt haben, die höhere dramatische Absicht, wo sie nur als Vorwand gebraucht war, gänzlich außer acht zu lassen, so tragen, sie ganz natürlich diese Gleichgültigkeit endlich auch auf die Darstellung derjenigen Werke über, in denen jene Absicht wirklich vorhanden ist, und die der dort einzig beabsichtigten materiell sinnlichen Reizungen in den Ausdrucksmitteln somit entbehren. Nach dem Gesagten stelle man sich nun vor, in welchem unlösbaren Widerspruche die Gewöhnungen der Darsteller mit der Aufgabe stehen, die ihnen in sol-

* Wer von meinen Lesern kann wohl behaupten, aus hiesigen Aufführungen z. B. die Intrigue im „Robert der Teufel" je verstanden zu haben?

chen Werken geboten wird! Ihr Unvermögen kann hier nur so vollständig sein, daß das Publikum von der Darstellung dieser Werke sich unberührt und gelangweilt abwendet, um lieber mit den plattesten Produkten sich zu befassen, bei denen doch der unbewußt gefühlte Abstand zwischen Zweck und Mittel nicht so nackt heraustritt als dort. — Rechnen wir nun hinzu, daß bei der notwendigen inneren Teilnahmlosigkeit des Publikums für diese in Wahrheit unbefriedigenden Darstellungen seine äußere Teilnahme, d. i. sein zahlender Besuch, nur durch die Erregung seiner Neugierde oder seiner Neigung zum bunten Wechsel angezogen werden kann, und sehen wir ein, daß zu diesem Zweck immer neues oder wenigstens andres vorgeführt werden muß, so begreifen wir auch, daß die ganze rastlose Tätigkeit eines immer gehetzten Theaterpersonales sich in einer für die Kunst völlig nutzlosen Anstrengung verzehren muß. Nie kann die Sorgsamkeit der Darstellenden und Leitenden sich auf das Wie der Aufführungen beziehen, sondern immer nur auf das bunt wechselnde Was derselben. Das Erfassen und die Durchführung eines künstlerischen Planes muß von vornherein aufgegeben werden, die ewige Not ist, nur neues und andres zu geben, endlich ganz gleichviel, in welcher Weise es gegeben wird: denn — hiervon hängt einzig die Kasseneinnahme, die Bezahlung der Gehalte, die Beschaffung des Nötigsten zur Existenz ab.

Was ist nun die wahre gegenseitige Stimmung zwischen Theater und Publikum, und was kann sie unter den bezeichneten Umständen gar nicht anders sein? Sagen wir es offen heraus: gegenseitige Verachtung! — Das Publikum kann keinen ehrenden Anteil einer Kunst zollen, die es nie innerlich zu fesseln und zu befriedigen imstande ist; es vermag sich nur, unaufgeklärt über die Gründe dieser Unbefriedigung, über seine eigene oberflächliche Anteilnahme zu täuschen, indem es unter Umständen und aus persönlicher, launenhafter Neigung diesem oder jenem Bühnenmitgliede Beifallsbezeigungen spendet, über deren Wert es sich selbst nicht die mindeste Rechenschaft gibt. Die theatralischen Darsteller können den Willen und das Urteil eines Publikums nicht achten, das durch den Charakter seiner Teilnahme am Theater ihnen die Entwicklung von Fähigkeiten unmöglich macht, von denen sie in der Ausübung ihrer Kunst ein instinktives Wissen gewinnen; sie sind sich bewußt, daß das

Publikum nur der oberflächlichsten Entfaltung der Kunst Teilnahme zollt, daß es durch leichtfertige Effektmittel zu bestechen ist, und über den Inhalt ihrer Leistungen geradeswegs zum Narren gehalten werden kann. Wie oft kommen in ihren Aufführungen Dinge von der gröbsten Unsinnigkeit vor, über welche die Darsteller endlich lachen müssen, wenn sie bemerken, daß das Publikum dadurch nicht im mindesten betroffen worden ist! So gilt denn auch der gespendete Beifall keineswegs für ermutigende und lohnende Anerkennung eines Strebens, das Richtige zu leisten, sondern als ein wohlberechneter und geforderter Erfolg der Anwendung gewisser Applausreizmittel, den man als etwas sich selbst Verstehendes dahinnimmt, und über dessen — meist zufälliges — Ausbleiben man sich zur Entrüstung berechtigt fühlt. Dürfte das Publikum öfters Zeuge der Ausbrüche solcher Entrüstung sein, es würde schnell darüber belehrt werden, wie ehr- und achtungslos die Beziehungen zwischen ihm und den Priestern unserer heutigen theatralischen Kunst seien: es würde einsehen, daß, wie ihm das Theater ein innerlich verachteter Genußspender für eine ganz oberflächliche Unterhaltungssucht, es diesem wiederum nur ein unehrerbietig geschmeichelter Gegenstand der allereigennützigsten Spekulation ist.

Fast müssen wir aber annehmen, daß das hier aufgedeckte Verhältnis dem Publikum gar nicht erst besonders noch zu enthüllen sei, sondern daß es auch seine tatsächliche Stellung zum Theater fast ebenso wohl inne habe, wie dem Theaterpersonale die seinige zum Publikum bekannt ist. Für diese Annahme spricht auf das unzweideutigste wenigstens die oben bezeichnete gänzliche Gleichgültigkeit des Publikums gegen das Schicksal des hiesigen Theaters, das ihm wie ein Bettler erscheint, dem man mechanisch ein Almosen reicht, ohne ihn dabei nur in das Auge zu fassen, durchaus unbekümmert um seine physiognomische Persönlichkeit. Hieraus erklärt sich auch der vollständige Mangel an Interesse selbst dafür, eine gegenseitig so unehrerbietige Stellung aufzuheben: wo irgend ein Funken von Achtung und Liebe vorhanden wäre, müßte man auf Mittel bedacht sein, ein so unsittliches Verhältnis zu veredeln. Da dies nun nicht der Fall ist und ein Versuch zur Herstellung einer edleren Beziehung zwischen Theater und Publikum auf der jetzigen Grundlage dieses Verhältnisses als durchaus unfruchtbar erscheinen muß, so haben

wir uns allerdings weder darüber zu verwundern, daß das Publikum in seiner inneren Gleichgültigkeit verharrt, noch auch darüber, daß das Theater von selbst sich auf keine Stufe schwingt, von der aus es diese Gleichgültigkeit besiegen könnte; denn Eines bedingt hier das Andre, und eine wirkliche Schuld trifft keines von beiden, da beide Erscheinungen ihren Grund in einem weiteren Verhältnisse haben, dessen Erörterung für jetzt hier zu nichts führen würde.

Nur über Eines dürfte man sich verwundern, nämlich: wie ein so durchaus unsittliches und die Richtung des öffentlichen Geschmacks so stark und nachteilig beeinflussendes Verhältnis, wie das von mir hier näher berührte, der prüfenden Aufmerksamkeit denkender und um das öffentliche Wohl besorgter Männer bis jetzt entgangen, und somit noch von keiner Seite her die Einsetzung einer Behörde angeregt worden ist, der eine befriedigendere Lösung der Theaterfrage im Interesse der öffentlichen Gesittung zur Aufgabe zu stellen wäre.

Weit entfernt bin ich davon, mir das Theater als ein Erziehungsinstitut für das Publikum denken zu wollen. Dieser Gedanke, der allerdings auch schon gefaßt worden ist, spricht eine absolute Geringschätzung des Publikums zugleich mit einer erniedrigenden Ansicht vom Wesen der Kunst aus, die im Drama ihre eigentümlichste höchste Blüte erreicht. Sollte das Publikum durch Hilfe theatralischer Vorstellungen erzogen werden, so wäre notwendig erst zu erörtern, wer der Erzieher sein sollte und was als die göttliche Eingebung festgesetzt werden dürfte, nach welcher die dramatische Kunst als Mittel zu verwenden und der Geschmack des Publikums als Zweck zu bestimmen sei. Weder diese Eingebung noch jenen Erzieher würden wir aber auf einem vernünftigen Wege auffinden. — Fassen wir jedoch die Stellung einer jeden Behörde in einem so organisierten Staate, wie der Stand Zürich es ist, recht auf, so soll diese Behörde das bewußte Organ zur Erreichung eines Zweckes sein, der von einem gemeinsamen Bedürfnisse als Befriedigung gefordert wird. Wohl nur dem Grunde, daß von dem Publikum das Theater als ein wirkliches Bedürfnis bisher noch nicht mit der nötigen Stärke gefühlt worden ist, haben wir es zuzurechnen, daß noch keine Behörde vorhanden ist, der die Aufgabe gestellt worden wäre, die Angelegenheit des Theaters befriedigend zu ordnen. Das

Theater hat bis heute als eine Gattung von Unterhaltung gegolten, der man sich ganz nach zufälliger persönlicher Neigung zuwandte, ohne damit irgend einen Zweck zu verbinden, zu dem man sich aus gemeinsamem innerem Bedürfnisse verpflichten zu müssen geglaubt hätte. Bloß insofern die gesellschaftliche Unterhaltung, die das Theater seiner Eigenschaft nach zu gewähren imstande ist, im Kreise einer ausgedehnteren Öffentlichkeit aufzusuchen war, zog sie die Aufmerksamkeit einer Behörde auf sich, die im Interesse der öffentlichen Sicherheit mit der Verhütung von Ärgernissen beauftragt ist, wie sie aus der unbehutsamen Berührung mit diesem öffentlichen Interesse hervorgehen konnten. Die einzige Behörde, durch welche Theater und Publikum sich vom bürgerlichen Standpunkte aus berührten, war demnach die Polizei.

Betrachten wir nun aber näher, so haben wir zunächst eine Erscheinung zu bestätigen, die als Symptom eines gemeinsamen höheren Bedürfnisses in dem von uns gemeinten Sinne sehr wohl zu beachten ist, und dies ist die unleugbare Tatsache, daß im Laufe eines Winterhalbjahres ein großer Teil der Einwohnerschaft Zürichs, vom jugendlichsten bis zum gereiftesten Alter hinauf, sich wöchentlich zu wiederholten Malen, und oft in starker Anzahl, im Theater versammelt, um dort, wenn auch meist in sehr verschiedener Stimmung, sich eine gemeinsame Unterhaltung zu verschaffen. Daß diese Unterhaltung gewöhnlich nur von der Art sein konnte, wie ich sie oben näher bezeichnete, ist es, was bisher noch den Blick denkender und um die öffentliche Wohlfahrt besorgter Männer von diesem Schauspiele abzog, weil sie in ihm nirgends den Punkt treffen konnten, der ihnen zur Vermittlung höherer gemeinschaftlicher Zwecke geeignet zu dünken vermocht hätte. Es fragt sich aber nun, ob nicht schon in dem einfachen Umstande jenes oft zahlreichen Theaterbesuches in Wahrheit sich ein Bedürfnis kundgebe, das nur aus Unkenntnis edlerer Genüsse sich für jetzt als ein unkräftiges, gestalungsunfähiges herausstellt, dem sehr wohl aber eine höher fördernde Eigenschaft zugrunde liegt, sobald der Kern seines inneren Triebes erkannt und zum Bewußtsein gebracht wird. Zu allernächst wäre demnach nicht zu verkennen, daß unter den zuletzt bezeichneten Umständen im Theater ein Moment des öffentlichen Lebens vorliege, dem ein bildungsbedürftiges Motiv für höhere

Gesittung innewohnt. Nach dieser Erkenntnis wäre genau zu prüfen, ob dieses bildungsbedürftige Motiv auch ein bildungsfähiges sei, um, falls man sich hiervon nicht überzeugen könnte, aus allen zu Gebote stehenden Kräften dahin zu wirken, daß eine so verkrüppelte Erscheinung den gesunden Geist der Öffentlichkeit, so weit ihr Interesse der Obhut eines jeden gemeinsinnigen Bürgers übergeben ist, nicht verletze und beschädige, — oder aber, sobald man jenes Motiv nach dem vorhandenen Vermögen als ein bildungsfähiges erkennt, zu seiner Ausbildung aus allen Kräften beizutragen.

Es gälte demnach vorerst diese Bildungsfähigkeit aus dem eigenen, bereits vorhandenen Bedürfnisse des Publikums nachzuweisen, und dies geschieht ganz unzweifelhaft aus der einfachen Beobachtung, daß in den einzelnen Fällen, wo es irgend einer Bemühung oder einem glücklichen Umstande gelang, theatralischen Aufführungen ein annäherndes Gepräge der Vollendung dadurch zu geben, daß ein wirklich künstlerischer Zweck in ihnen mit den vorhandenen Mitteln in genügende Übereinstimmung gesetzt werden konnte, das Publikum zu seiner eigenen Überraschung eine Befriedigung zu erkennen gab, die augenscheinlich das Dasein eines inneren Bedürfnisses in ihm aufwies, das ihm nur aus dem Grunde noch nicht zu einem gemeinsamen Bewußtsein kommen konnte, weil jene Fälle sich eben nur sehr vereinzelt zeigten und von der Masse des Ungesunden in den theatralischen Erscheinungen bis zum vollkommenen Vergessen erdrückt werden mußten. Wenn sich nun, diesen gewöhnlichen Erscheinungen gegenüber, bei den Gebildetsten die verzweiflungsvolle Ansicht festgesetzt hat, es liege dem Theater wohl ein Bildungsmotiv zugrunde, dessen Entwicklung aber unter den einmal bestehenden Umständen unmöglich sei, so käme es des weiteren nur darauf an, diese Unmöglichkeit als keine absolute, sondern als eine unter Umständen, die nur von unserm bestimmten und werktätigen Willen abhängen, wohl zu überwindende, die reifste Entwicklung des im Theater liegenden bildungsfähigen Motivs demnach als eine ganz sichere Möglichkeit nachzuweisen. Sollte dies gelingen, so dürfte jedem gemeinsinnigen Bürger, von der befriedigenden Kenntnisnahme dieses Nachweises an, die Pflicht der Erwägung dessen erwachsen, welcher Vorteil aus dieser Kenntnisnahme für das öffentliche

Wohl zu ziehen wäre, und dieser würde dadurch zu wahren sein, daß auf eine Übereinstimmung des einzig hierin entscheidenden Publikums zu dem Zwecke hingearbeitet würde, die Einsetzung eines Ausschusses anzuregen, welcher die Mittel zur Verwirklichung der dargetanen Möglichkeit berate und in Anwendung bringe.

Dieses Organ, das an sich durchaus keine eigentliche Erziehungsbehörde nach der Wirksamkeit der gegenwärtig fungierenden sein könnte, würde dennoch in einem entscheidend wichtigen Hauptpunkte mit dem nächsten Interesse des Erziehungsrates sich berühren; und um diesen Punkt, der nicht nur in der Blüte der allgemeinen öffentlichen Bildung, sondern auch in der praktischen Ermöglichung der Mittel zum Zwecke dieser Bildung beruht, genau anzugeben, gestatte ich mir mit Folgendem eine gedrängte Übersicht dessen zu bieten, was ich zur Entwicklung des im Theater liegenden Bildungsmotivs, den hiesigen Verhältnissen angemessen, für notwendig und möglich zu halten mich berechtigt glauben darf.

Zu einer erfolgreichen Darstellung der Gebrechen in der bisherigen Wirksamkeit des hiesigen Theaters ging ich von der Bezeichnung des Umstandes aus, daß seine Leistungen gänzlich der Originalität entbehrten und nur Nachahmungen von Aufführungen enthielten, die in von den hiesigen ganz verschiedenen Verhältnissen, unter ganz andern Erscheinungen des öffentlichen Geistes als den uns verständlichen, und namentlich auch durch ganz andre Darstellungsmittel als die für uns vorhandenen, auf einem uns abgelegenen Boden als Originalleistungen in das Leben traten. Beginnen wir nun die Darstellung des in der Theaterangelegenheit uns Möglichen unverhohlen mit der Behauptung: *kein Theater kann seine Aufgabe durch eine gedeihliche Wirksamkeit lösen, wenn seine Leistungen nicht zuvörderst originale sind.* Ganz nach den zu Gebote stehenden Mitteln der theatralischen Darstellung müssen die künstlerischen Zwecke beschaffen sein, die durch sie verwirklicht werden sollen. Genau seine Mittel prüfen, ihre Fähigkeit bei höchster Anspannung der Kräfte ermessen, und seinen Zweck vollständig nach der Möglichkeit der Erreichung durch diese Mittel stimmen, ist die Aufgabe des schaffenden Künstlers, sobald es ihm vor allem daran gelegen ist, seine Absicht zum Verständnis zu brin-

gen. Diese Absicht in sich aufnehmen und nach angestrengtestem Vermögen sie verwirklichen, ist dann die entsprechende Aufgabe der Darsteller, die nur in dem Grade zu Künstlern werden, als sie jene Absicht begreifen und an ihrer Verwirklichung teilnehmen. Wo eine so verwirklichte künstlerische Absicht dem Publikum vorgeführt wird, handelt es sich nicht mehr um eine Kritik der Mittel; das Publikum hat nicht mehr in Bezug auf sie zu wünschen und zu sorgen, keine Vergleichungen mit andern mehr anzustellen: sondern Mittel und Zweck sind eins geworden, d. h. sie sind in dem Kunstwerke aufgegangen, das nun als eine dem Gefühle verständliche Absicht sich einzig noch an dieses Gefühl des Publikums wendet, um von ihm genossen zu werden. — Auch die geringsten Mittel sind fähig, eine künstlerische Absicht zu verwirklichen, sobald diese für ihren Ausdruck sich nach jenen Mitteln richtet. Das Künstlerische einer Absicht besteht nicht darin, daß sie nur durch besonders reiche Mittel zu verwirklichen sei, sondern daß sie sich der Mittel, deren sie sich unter bestimmten Umständen einzig bedienen kann, zur Entwicklung der höchsten Fähigkeit derselben bemächtige. Beachten wir genau, wie die künstlerische Absicht beschaffen sein muß, die sich in diesem Sinne der für Zürich zu ermöglichenden Darstellungsmittel zu bedienen hat, so werden wir erkennen, daß sie mit Bestimmtheit gerade eine solche sein muß, die überhaupt unsren Anschauungen und Gesinnungen entspricht, und somit gerade das verwirklicht, was wir vernünftigerweise wünschen und verlangen können, nämlich: uns wohlverständliche, weil unsrem Wesen eigentümliche, es am treuesten abspiegelnde Kunstwerke.

Was nun zunächst die Verwirklichung des hier ausgesprochenen allgemeinen Gedankens betrifft, so kann diese praktisch nur durch einen Übergang aus dem gewohnten Verhältnisse bewerkstelligt werden. Man wird mich vollkommen verstehen, wenn ich hier in den wichtigsten Zügen geradeswegs meinen Plan entwickle.

Die erste Sorge kann für jetzt nur die Beschaffenheit der Mittel sein, d. h. zuvörderst die Beschaffung eines dramatischen Künstlerpersonales nach dem Verhältnisse der Kräfte des Theaterpublikums von Zürich. Dieses Personal würde durch umsichtige Prüfung so zu wählen sein, daß es nicht sowohl aus Künstlern bestehe, die bereits in der heutigen Theaterroutine eingerostet sind,

als vielmehr aus jungen, noch bildungsfähigen Kräften der Schauspiel- und Gesangkunst. Dieses Personal würde, den vorhandenen Geldmitteln entsprechend, der Beschaffenheit nach als ein vorzügliches dadurch zu ermöglichen sein, daß es der Zahl der Mitglieder nach beschränkt wird. Es müßten nämlich nur solche Mitglieder geworben werden, die sowohl Fähigkeit für das Schauspiel als glückliche Anlagen zum Gesange hätten. Dies Personal würde demnach so zu kombinieren sein, daß seine Mitglieder entweder ein bereits entwickelteres Talent als Schauspieler mit einer noch auszubildenden Begabtheit für den Gesang oder ein bereits geübteres Gesangsorgan mit einer noch zu entwickelnden Befähigung zum Schauspiele verbänden; so daß wir nicht ein als Schauspiel- und Opernpersonal gespaltenes, doppeltes, sondern ein einiges und einfaches dramatisches Künstlerpersonal erhielten. — Der üble Einfluß einer vollkommenen Trennung der eigentlichen Schauspielkunst von der Operngesangkunst auf die Entwicklung unsrer dramatischen Darstellungsweise ist so groß und bei einigem Nachdenken so einleuchtend, daß er hier nur erwähnt, nicht aber umständlicher erklärt werden soll. Aus der von mir vorzuschlagenden Verwendung des bezeichneten Personales soll aber erhellen, wie das ungeeignet Erscheinende einer solchen Vereinigung vermieden und dagegen eine allseitig vollendete Ausbildung der Kräfte erreicht werden wird. Für jetzt behalten wir nur das Eine im Auge, daß wir durch Beschaffung eines einfachen Personales die Kraft der Geldmittel auf den Gewinn einer geringeren Anzahl guter Mitglieder konzentrieren, statt sie durch den Erwerb einer doppelten Anzahl mittelmäßiger zu zersplittern.

Die gesunde Grundlage der dramatischen Kunst ist bei der heutigen Beschaffenheit des Theaters noch einzig das Schauspiel: erst wenn alle Darsteller ein gutes Schauspiel wirksam aufführen können, erhalten sie die Fähigkeit, auch das musikalische Drama dem Sinne der dramatischen Kunst überhaupt angemessen richtig darzustellen. Das bezeichnete Personal hätte sich demnach zunächst mit der Darstellung von Schauspielen der Art zu beschäftigen, daß es der natürlichen Bedingungen jenes Dramas bis zum Gewinn der Fähigkeit ihrer befriedigendsten Lösung inne würde. Hierzu müßten, um der Entwicklung des weiteren Planes willen, solche Stücke gewählt werden, die nicht nur den vor-

handenen Kräften überhaupt vollkommen angemessen wären, sondern sich auch in einer so temperierten Sphäre der Ausdrucksmittel bewegten, daß der redende Ausdruck sich nicht über das Maß erhebt, welches Darstellern, die auch für den Gesang bestimmt sein sollen, ohne Beschädigung des Stimmorganes zuzumuten ist. — Ich muß mich damit begnügen, hier nur anzudeuten, daß Schauspiele, welche so leidenschaftliche Momente für den redenden Ausdruck enthalten, daß sie von dem Sprechorgane eine übermäßige Anstrengung erheischen, bereits über die Linie hinausgehen, die der reinen Schauspielkunst gezogen bleiben muß; weil über diese Linie hinaus nur das Gesangsorgan mit der mächtigen Hilfe der Tonkunst noch einen Ausdruck herzustellen vermag, der die Leidenschaft im nötigen Lichte der Schönheit erscheinen läßt. In der Entwicklung seines dramatischen Ausdrucksvermögens auf dieser Linie angekommen, soll daher unser Künstlerpersonal das bis hierher gepflegte reine Schauspiel verlassen, um das Gebiet des musikalischen Dramas zu betreten, in welchem es seine Kräfte, vom Nächstliegenden und Verwandtesten ausgehend, bis zu der ihm irgend erreichbaren Höhe des dramatischen Darstellungsvermögens zu entfalten hat. Für die Aufführungen würden daher diejenigen vorhandenen Opern auszuwählen sein, welche die richtige Verbindung zwischen diesem Genre und dem eigentlichen Schauspiele bilden. Gerade von dieser Gattung besitzen wir vortreffliche Werke, die jedenfalls als das Natürlichste und Gesündeste gelten können, was bisher in der Oper geleistet worden ist. Hierbei wäre nun die größte Sorge darauf zu verwenden, daß die aus fremden Sprachen übersetzten Texte genau mit dem musikalischen Ausdrucke in Übereinstimmung gebracht und zu diesem Zwecke sorgsam umgearbeitet würden, weil die vorhandenen Übersetzungen meistens diese, ursprünglich im Originale bestehende, Übereinstimmung aufheben. —

Bis hierher wäre nun die Originalität der Leistungen unsres Theaters bloß darin gewahrt worden, daß nur solche Kunstwerke in ihnen zur Anfführung gebracht würden, welche die künstlerische Genossenschaft nach dem Maße ihrer Kräfte sich durch eine entsprechende Darstellung wirklich zu *eigen* machen konnte. Würde schon dieser Gewinn dem heutigen Theaterverfahren gegenüber ein ungemein wichtiger sein, und würde diese Erscheinung allein

schon fast vollkommen hinreichen, dem Publikum bei weitem edlere und befriedigendere Genüsse zu bieten, als dies jetzt der Fall sein kann, so müßte es doch die Natur der Sache mit sich bringen, daß hierbei nicht stehen geblieben werden könnte. Nicht etwa bloß um einer grundsätzlich kundzugebenden Originalität willen, sondern lediglich schon aus dem Grunde, daß die Zahl vorhandener, vollkommen für uns geeigneter Werke nur eine sehr beschränkte ist, müßten wir zur Produktion auch von dramatischen Arbeiten selbst schreiten. Es würde hier, wenn wir nicht das Theater wieder in seinen alten Zustand zurückfallen lassen wollten, geradeswegs eine Not eintreten. Diese Not hätten wir aber nicht zu fürchten, sondern willkommen zu heißen, weil sie allein es ist, die uns zu wahrhaft schöpferischen Taten bestimmt. Sehen wir, wie dieses eingetretene Bedürfnis zu befriedigen wäre. —

Eine auffallende Erscheinung haben wir zuvörderst zu bestätigen: dies ist die mit unsrer steigenden Bildung zugenommene Verbreitung intellektuell künstlerischer Befähigung zugleich mit der scheinbar immer mehr abnehmenden Produktivität an wirklich bedeutenden Kunstwerken. Ein unglaublich starkes Mißverhältnis zwischen der Stärke wirklich vorhandener produktiver Kräfte und dem schwachen Werte der öffentlichen Produkte hat sich gebildet. So ist das dichterische und musikalische Vermögen, durch alle natürlichen Mittel der Kunsterfahrenheit gefördert, in einer so großen Ausbreitung anzutreffen, daß man bei näherer Betrachtung über die außerordentliche Armut an öffentlicher künstlerischer Produktivität erstaunen muß. Gehen wir der Erscheinung auf den Grund, so erkennen wir zu voller Deutlichkeit den verderblichen Einfluß der Zentralisation unsres öffentlichen Kunstwesens auf einzelne sehr wenige Punkte des europäischen Verkehrs. Mit geringen Ausnahmen ernährt sich unsre ganze öffentliche theatralische Kunstgenußsucht von den Brosamen, die uns Paris von seinem schwelgerischen Mahle abfallen läßt. Die ganze schlimme Einwirkung, die wir von diesem üblen Umstande auf das Wesen der Aufführungen mehr oder minder aller, selbst der an Rang vornehmsten Theater ausgehen sahen, hat nun mit wachsender Zunahme die heimischen produktiven Kunstkräfte in der Weise betroffen, daß diese ihren schöpferischen Trieb immer mehr vom Theater abwandten. Für Kunstschöpfungen, die ihrem

Geiste und ihrer Anschauung eigentümlich waren, sahen sie auf dem Theater die Mittel und die Richtung der Darstellung unvorhanden: das Fremdartige und ihrem Wesen Unverwandte der öffentlichen theatralischen Erscheinungen entfremdete sie selbst dem Theater und drängte ihre schöpferische Neigung von ihm ab. Während wir so sehen, daß nur die Nachahmer des Fremden für die Bühne arbeiteten, zog sich die eigentümliche heimische Kunstproduktivität immer mehr vom Theater zurück, um dieses der Spekulation auf die oberflächlichste Zerstreuungssucht eines mehr oder minder gedankenlosen Publikums als erwählten Tummelplatz zu überlassen. Der deutsche Geist, der sich in seiner eigentümlichen Innigkeit nur einer ihm ganz vertrauten Öffentlichkeit mitzuteilen vermag, verlor sich vollständig in ein fast nur noch literarisches Kunstschaffen, und in der Literatur haben wir ihn aufzusuchen, um ihn einerseits in seiner reichsten Fülle zu begreifen, anderseits aber ihm das Bekenntnis eines Bedürfnisses abzugewinnen, das er in Wahrheit doch nur vor der vollen Öffentlichkeit, im wirklichen Kunstwerke, zu stillen vermag. So geben sich unsre eigentümlichsten dichterischen Kräfte fast nur in der Literaturlyrik kund: unser ausgebreitetstes musikalisches Vermögen verzehrt sich beinahe einzig in der musikalischen Komposition der zahllosen Gedichte, die jener Lyrik entsprangen, und wiederum fast nur eine Literatur ausmachen. In dieser Literatur erkennen wir aber die reichsten und mannigfaltigsten Kräfte, die an Eigentümlichkeit und wirklichem künstlerischem Vermögen die schwindsüchtige Genialität des ganzen Pariser Kunstheroentums unendlich überragen. Was gegenwärtig in Paris zutage gefördert wird, verdankt sich beinahe gar nicht einer eigentümlichen künstlerischen Kraft, sondern nur einer glänzenden Routine der Praxis; und niemand leuchtet dies deutlicher ein, als dem nur auf Nahrung aus seinem Inneren angewiesenen deutschen Kunstgenius, der sich voll Ekel von der seichten Innerlichkeit jener hochberühmten Kunstproduzenten und ihrer weltverbreiteten Werke abwendet. Gerade das aber, was diese vor den Augen der Öffentlichkeit so glänzend befähigt, geht für die freiere Entwicklung der heimischen Kunstkräfte eben gänzlich ab; nämlich ein unsrem Geiste, unsren Kräften und unsrer Eigentümlichkeit entsprechendes öffentliches Kunstinstitut, das unsre Kunstschöpfungen nicht nur zutage fördere,

sondern durch Darbietung der Möglichkeit dieser Förderung überhaupt erst dramatisches Kunstschaffen in uns anrege.

Fassen wir Zürich, und dieses namentlich in seiner wichtigen Beziehung zur deutschen Schweiz, in das Auge. Sind künstlerisch schöpferische Kräfte hier unvorhanden? Ungekannt mögen sie sein, unvorhanden aber gewiß nicht. Wir zahlen das ersehnte Bekanntwerden mit großen Berühmtheiten heutzutage so oft mit Enttäuschung: sollte es nicht ein edleres Bemühen sein, die ungekannten eigenen Kräfte, wenn nicht an das kalte Licht des eitlen Ruhmes, doch an das wärmende der öffentlichen Liebe zu ziehen? Zeigen wir ihnen den Weg, und wie schnell werden wir einen heimischen Reichtum kennen lernen, von dem wir bisher keine Ahnung hatten! Dieser Weg besteht aber in dem Verlangen, das wir ihnen bezeigen, und dieses bezeigen wir ihnen nur, wenn wir ihnen das fördernde Mittel in dem Kunstinstitute zeigen, das wir jetzt als genußbringend für uns selbst im Auge haben.

Das dramatische Künstlerpersonal, das wir bereits näher bezeichneten, wird in der wohlgegliederten Reihe von Aufführungen bereits vorhandener Werke, zu deren vollkommen entsprechender Darstellung es sich durch vernünftige Verwendung und glückliche Steigerung seiner Kräfte geeignet gemacht hat, unsern heimischen Künstlern die Muster hinstellen, nach denen sie zunächst die Anwendung ihrer schaffenden Kräfte und Absichten zu richten haben. Das Theater, das, um seiner höheren Stellung zu genügen, der Originalprodukte unumgänglich bedarf soll in dem, was es leisten kann, unsren dichterischen Köpfen und musikalischen Talenten den künstlerischen Weg zeigen, auf dem sie jenes Bedürfnis zugleich mit dem eigenen Bedürfnis, aus ihrem bloß literarischen Schaffen herauszugehen, zu befriedigen haben. Auf diese Weise werden nicht nur verborgene Kräfte an das Tageslicht gezogen und neue geweckt, sondern sie werden auch zu einem Vermögen gesteigert, das sie nie gewinnen konnten, sobald sie sich nicht auf das vollendetste Kunstgenre, auf das wirklich dargestellte Drama verwendeten.

Vom Beginn herein müßte daher an Dichter und Musiker, von den nächstheimischen bis zu den fernstverwandten, der Aufruf ergehen, für dieses, ihrer schöpferischen Tätigkeit übergebene Theater eigens Arbeiten zu liefern, wie sie ihrer Gesinnung und

der Möglichkeit einer vollkommenen Darstellung durch die vorhandenen Bühnenkräfte entsprächen. Der höchste Erfolg, der dieser immer gesteigerten und ausgedehnteren tätigen Wirksamkeit unsrer Kräfte entsprechen dürfte, müßte endlich darin bestehen, daß die dramatischen Werke der Vergangenheit immer weniger zur Hilfe gezogen zu werden brauchten, und die Leistungen der immer lebendigen Kräfte der Gegenwart das Zurückgreifen nach dem Älteren uns immer weniger nötig erscheinen ließen. Wer wollte aber bestreiten, daß dieser Erfolg möglich sei? Sehen wir nicht an jedem Pariser und italienischen Theater, daß dieser Erfolg ein ganz natürlicher sein muß, und nur von der Eigentümlichkeit unsres Geistes abhängt, unsren Werken die Weihe zu geben, welche die Produkte jener Theater vor unserm Gefühle nicht haben können?

Aber auch auf die darstellenden Künstler müßte dieser Verkehr mit der produktiven Gegenwart eine noch ganz besondere Einwirkung haben. Wie die von ihnen dargestellten Werke mit der Zeit immer mehr nur aus Originalprodukten bestehen würden, so würde auch ihr Personal gründsätzlich sich allmählich zu einem uns ganz angehörigen, eigentümlichen zu gestalten haben. Ich meine hiermit das allmähliche Erlöschen des Schauspielerstandes als einer besonderen, von unserm bürgerlichen Leben geschiedenen Kaste, und sein Aufgehen in eine künstlerische Genossenschaft, an der nach Fähigkeit und Neigung mehr oder weniger die ganze bürgerliche Gesellschaft Teil nimmt. Die absolute Sonderstellung des Schauspielerstandes muß bei fortschreitender schöner Bildung der bürgerlichen Gesellschaft immer unhaltbarer werden. Ein Mensch, der sich sein ganzes Leben über nur mit der darstellenden Schauspielkunst befaßt, kann nur sehr einseitig ausgebildet sein; die ununterbrochene Ausübung seiner Kunst, ohne wechselnde Anregung und Veranlassung dazu, muß endlich für ihn zu einer bloßen geschäftlichen Routine werden, die vollends ganz den Charakter eines Handwerkbetriebes annimmt, sobald er sie zu seinem Gelderwerbe zu verwenden hat. Die bürgerliche Gesellschaft, die sich wiederum nie mit der Ausübung der Kunst befaßt, läßt hingegen zu ihrem höchsten Nachteile einen großen Teil ihrer edelsten Fähigkeiten unentwickelt, und gewöhnt sich der Kunst gegenüber zu einer grundfalschen Ansicht von ihrem Wesen, der eine gewisse pedantische Roheit zu-

grunde liegt. Das Publikum kann in dieser Stellung nicht anders als die Leistungen der Kunst gemeinhin mit den Produktionen der Industrie verwechseln; es bezahlt diese wie jene mit seinem Gelde und bleibt vor der in seiner Ansicht zu einem Industriezweige erniedrigten Kunst selbst aller künstlerischen Bildung bar. Die Kunst ist nur dann das höchste Moment des menschlichen Lebens, wenn sie kein von diesem Leben abgetrenntes, sondern ein in ihm selbst nach der Mannigfaltigkeit ihrer Kundgebung vollständig inbegriffenes ist. Wir sind dieser gesellschaftlichen Vermenschlichung der Kunst oder dieser künstlerischen Ausbildung der Gesellschaft näher, als wir vielleicht glauben, wenn wir nur unsren vollen Willen darauf verwenden; und gerade Zürich soll mir den Beweis für diese Behauptung liefern.

Die hiesigen Erziehungsbehörden haben es sich bereits angelegen sein lassen, auch der Ausbildung des Körpers einen wichtigen Anteil an der Entwicklung der Jugend zuzuweisen: technisch geleitete Turnübungen nehmen ihre Stelle neben dem wissenschaftlichen Unterrichte ein; Turnwettspiele sind angeordnet, und der körperlichen Geschicklichkeit werden öffentlich Preise zuerteilt. Auf einer andern Seite sehen wir die weite Ausbreitung der Gesangvereine, Nägelis ungemein verdienstvolles Werk: fast jede Gemeinde hat ihre Kräfte für den Gesang zu einer tief bildsamen Wirksamkeit vereinigt, der nur noch eine Richtung auf das Dramatische zu geben ist, um ihre Bedeutung für die gemeinsame Bildung zu erhöhen. Bereits ist diese Richtung in einer Neigung des öffentlichen Lebens vorhanden; bei heiteren wie ernsteren Anlässen zu einer öffentlichen Feier greift man ganz von selbst, und zwar fast in erster Linie, zur Anordnung von Festzügen in charakteristischen Trachten: Darstellungen aus dem Volksleben oder aus der Geschichte, mit großer Treue und sprechender Natürlichkeit ausgeführt, bilden den Hauptbestandteil dieser Aufzüge. Noch entschiedener tritt die Richtung auf das Dramatische in der öffentlichen Volksbildung da hervor, wo in ländlichen Gemeinden von der Jugend sowohl wie vom gereifteren Alter geradeswegs Schauspiele aufgeführt werden. Haben wir hierin eine fortgeerbte uralte Volkssitte zu erkennen, so treffen wir aber dabei, was den Gegenstand wie den Ausdruck der Darstellung anbelangt, mit Bestimmtheit bereits auf den Einfluß der modern ausgebildeten Schauspielkunst

auf dieses Volksspiel, der leicht verbildend und schädlich einwirken könnte, wenn diese Kunst nicht selbst zu einer gesünderen Entwicklung angehalten würde, als dies jetzt der Fall ist.

Bei so vielen Kundgebungen einer natürlichen Neigung zur Kunst, und namentlich zur dramatischen Kunst, wie wir sie hier im öffentlichen Leben antreffen, sollte es nun niemand, der mit der bewußten Förderung gemeinsamer Angelegenheiten beauftragt ist, entgehen, wie notwendig es zur Entwicklung der vorhandenen Keime sei, daß sie nach der ihnen inneliegenden Richtung zu dem gemeinsamen Ziele hingelenkt würden. Dieses Ziel ist kein andres, als die volle Ausübung der dramatischen Kunst nach der durch die heutige Kunsterfahrung ihr ermöglichten Fülle. Durch umsichtige Verwendung der Organe der öffentlichen Bildung wäre daher auf die Erreichung dieses Zieles hinzuarbeiten; und hier ist der Punkt, wo die Erziehungsbehörden mit jener zur Verwaltung des Theaters bestellten Kommission unmittelbar sich berühren würden. Sobald man darauf bedacht wäre, in den öffentlichen Erziehungsanstalten alle diejenigen Bildungsmomente, welche neben der rein wissenschaftlichen auch auf die künstlerische Ausbildung hingehen, nach ihrer höchsten Entwicklungsfähigkeit zu wahren, würde den Erziehungsbehörden in jener Theaterkommission der natürliche Verbündete zuzuweisen sein, der ihnen in der Lösung ihrer Aufgabe die entscheidendste Hilfe leisten könnte. In den gereifteren dramatischen Künstlern dieses nach unsrer Angabe hochveredelten Theaters fänden sich ganz von selbst die Lehrer zur Ausbildung der künstlerischen Fähigkeiten, die der Jugend schon aus der Neigung entsprießen müßten, welche ihr wiederum aus dem befeuernden Anschauen und Anhören der Leistungen des Theaters selbst erweckt würde. Von dem Besuche des Theaters in seiner jetzigen Stellung glaubte man bisher die Jugend wohl eher abhalten zu müssen: ist dem Theater aber die von mir bezeichnete Wirksamkeit ermöglicht, so wäre umgekehrt die Jugend eher zu dessen Besuche anzuhalten. Bisher galt es für ein Unglück in einer bürgerlich wohlbestellten Familie, wenn ein Glied derselben sich zum Ergreifen des Schauspielerstandes hinreißen ließ: in Zukunft würde die Befürchtung eines solchen Unglücks gar nicht mehr möglich sein können, weil ein Schauspielerstand immer mehr aufhören soll zu existieren, und jeder Fähige seine Neigung befriedigen und sein Talent ausüben

würde, ohne seine sonstige gesellschaftliche Stellung zu verlassen und ohne in einen Stand einzutreten, der die Erfüllung eines bürgerlichen Berufes ihm unmöglich machte. Denn am Ziele der hier eingeschlagenen Richtung in bezug auf das Theater würde das Theater in seiner jetzigen Gestalt gänzlich verschwunden sein; es würde aufgehört haben, eine industrielle Anstalt zu sein, die um des Gelderwerbes willen ihre Leistungen so oft und dringend wie möglich ausbietet; vielleicht würde das Theater dann den höchsten und gemeinsamsten gesellschaftlichen Berührungspunkt eines öffentlichen Kunstverkehres ausmachen, aus dem alles Industrielle vollkommen entfernt, und in welchem die Geltendmachung unsrer ausgebildetsten Fähigkeit für künstlerische Leistung wie für künstlerischen Genuß einzig bezweckt wäre.

Es würde für jetzt zu weit führen, wenn ich meinen Plan zur Bestellung auch des zuletzt angeführten wichtigen Punktes der Erziehung näher vorlegen wollte. So reiflich auch dieser Punkt im allgemeinen von mir erwogen ist, und so leicht es mir werden dürfte, die einfachsten Mittel der Ausführung vorzuschlagen, so würde sich das Meiste doch erst nach genauer Kenntnisnahme der lokalen Gegebenheiten deutlich bestimmen lassen, und ich muß mich daher begnügen, nur eine Anregung gegeben zu haben. Nur über den nächsten Weg des Angriffes meines allgemeinen Planes habe ich mich in Kürze hier noch mitzuteilen.

Ich sprach von der Einsetzung einer geeigneten Kommission für die Theaterangelegenheiten. Die Kommission dürfte sich, meiner Ansicht nach, am natürlichsten folgenderweise bilden. — Eine Aufforderung wäre an die Freunde der dramatischen Kunst in Zürich und den nächst gelegenen Gemeinden zu richten: diese hätten sich auf beliebigem Wege darüber zu vereinigen, ob sie der Gründung eines Theaters in dem hier bezeichneten Sinne Vorschub leisten wollten oder nicht. Nach günstig ausgefallener Entscheidung müßten freiwillige Geldbeiträge zugunsten des Unternehmens zunächst für ein Jahr gezeichnet, und ein Ausschuß müßte gewählt werden, der über die Verwendung der gezeichneten Summe zugunsten der Erreichung des Zweckes, für den sie zusammengeschossen, zu wachen hätte. Ein in diesem Sinne und zu diesem Zwecke erwählter Ausschuß würde ganz von selbst die Kommission bilden, die ich für das Theater im Sinne hatte. — Die Sorge dieser Kommission müßte

nun zunächst die sein, die Stärke der gezeichneten Summe mit der Stärke der zu ermittelnden Durchschnittseinnahme der Theatervorstellungen während eines Winterhalbjahres zu kombinieren. Diese Einnahmen müßten sogleich aber nach einem andern Maße, als dem bisher üblichen, veranschlagt werden: die Zahl der Vorstellungen müßte, zugunsten eines gewählteren Repertoirs und namentlich um sorgfältiger vorzubereitender Aufführungen willen, gegen die bisher gewohnte durchaus vermindert werden; zwei oder höchstens (und nur in gewissen günstigen Fällen) drei Vorstellungen im Laufe einer Woche sind (vielleicht bei Verdoppelung der bisherigen Zahl der Konzertaufführungen während des Winters) fast mehr als genügend für das Theaterpublikum Zürichs. Der durchschnittlich zu berechnende Ertrag dieser Vorstellungen – der übrigens aus naheliegenden Gründen gewiß nicht geringer sein wird, als der bisherige Ertrag der Theatereinnahmen — würde nun, mit der gezeichneten Summe zusammengenommen, den Fonds bilden, aus welchem ein von mir näher bezeichnetes einfaches Bühnenpersonal zu beschaffen und während des Laufes eines ganzen Jahres zu unterhalten wäre. — Der Beginn der Unternehmung müßte mit dem Anfange des Sommerhalbjahres eintreten. In diesem Sommerhalbjahre hätte sich die Gesellschaft unter geeignet zu bestellender Leitung nach jeder Seite der dramatischen Kunst hin gemeinschaftlich auszubilden und mit höherer künstlerischer Sorgsamkeit die dramatischen Werke einzuüben, die sie im Laufe des Winterhalbjahres, bei stets fortgesetztem Übungsfleiße, in erreichbarster Vollendung dem Publikum vorzuführen hätte. — Der Erfolg dieses Theaterwinterhalbjahres würde die Theaterfreunde Zürichs ganz einfach dahin bestimmen, ob sie die für das erste Jahr gewährte Unterstützung fortgewähren wollen. Ist der Erfolg ein befriedigender und konsolidiert sich demnach das ganze Unternehmen, so würde in weiteren Kreisen, und endlich vom Staate selbst, immer mehr Veranlassung gefunden werden, in dem oben näher bezeichneten Sinne an der Ausbeutung des Institutes für die künstlerische Ausbildung der Jugend sich zu beteiligen. Es werden sich mit der Zeit immer mehr heimische Talente entwickeln, die eintretende Lücken im Theaterpersonale auszufüllen imstande sind, ohne deshalb ihre bürgerliche Stellung zu verlassen und in einen gesonderten Schauspielerstand einzutreten, bis, bei fort-

währendem Gedeihen des Institutes, endlich das ganze aktive Künstlerpersonal nur noch aus der Blüte einer heimisch-bürgerlichen Künstlerschaft bestehen, und das Theater somit in eine ganz von selbst sich erhaltende Stellung gelangen muß, in welcher es jede Spur eines Industriezweiges von selbst abgestreift haben wird. —

Dieses Ziel ist so neu und bedeutend, der denkbare Erfolg so ungemein und weithin gestaltend, daß viele schon deshalb an die Möglichkeit seiner Erreichung nicht glauben werden, besonders auch weil ich so einfache und geringe Mittel dazu vorschlage.

Wer meine anderswo ausgesprochenen Ansichten über das Verhältnis unsrer modernen Zivilisation zur wirklichen Kunst kennt, der dürfte sich fast ganz wundern, mich hier mit einem Versuche beschäftigt zu sehen, dessen Gelingen gerade mir am unmöglichsten erscheinen sollte. — Nichtsdestoweniger hielt ich es für notwendig, alle Möglichkeiten für ein edleres Gedeihen der öffentlichen Kunst in den gegenwärtigen Zuständen aufzudecken, weil in Wahrheit ein großes Feld der Möglichkeit noch innerhalb dieser offen liegt, das keineswegs schon ausgemessen ist. Nur daran, daß der Wille zur Verwirklichung dieses Möglichen von unsrer Öffentlichkeit nicht gefaßt werden könnte, kann es sich deutlich herausstellen, ob mit der Unmöglichkeit dieses Willens auch die von mir gedachte Wirksamkeit der Kunst auf der Grundlage unsrer modernen Zivilisation erwiesenermaßen ebenfalls eine Unmöglichkeit sei. Bei diesem Erfolge müßte sich dann unsre Zivilisation dem Zwecke einer höheren Vermenschlichung gegenüber selbst das Urteil ihrer Unfähigkeit gesprochen haben. —

Was ich darstellte, ist an sich eine wirkliche Möglichkeit: davon, daß alle die, welche über die Kräfte zu ihrer Verwirklichung verfügen, den Glauben an sie gewinnen, hängt ihre Erreichung ab. — Keineswegs bilde ich mir ein, durch meine Darlegung diesen nötigen Glauben schon begründen zu können: einer durch Gewohnheit und weite Verbreitung feststehenden Ansicht vom Wesen einer Erscheinung auf bloß theoretischem Wege bis zur vollsten Umkehr dieser Ansicht beizukommen, ist das schwierigste und meistens erfolgloseste Unternehmen. Wäre es mir möglich, dem Publikum die volle künstlerische Tat in ihrer überzeugenden Unmittelbarkeit vorzuführen, so würde ich aller-

dings außer allem Zweifel des Sieges meiner Ansicht sein; denn der Charakter eines jeden Publikums ist es, nur gegen das Phantasiebild mißtrauisch zu sein: der wirklichen Erscheinung gegenüber bestimmt es sich aber mit entscheidender Sicherheit. Die von mir gemeinte künstlerische Erscheinung ist aber nur durch die Kraft eines gemeinsamen Willens zu vermitteln; und diesen Willen in einzelnen wohlwollenden Männern und denkenden Köpfen angeregt zu haben, kann für jetzt, meinem Bewußtsein nach, mein einziger Erfolg sein. Möge ich somit wenigstens Mitwisser und Teilhaber meiner Absicht gewonnen haben, und möge diesen der Eifer entstehen, neue Mitwisser und Teilhaber zu gewinnen! Ein günstiger Erfolg ihres Eifers wäre wahrlich keine geringe Gewähr für eine glückliche Zukunft gerade im Sinne derjenigen, die in eine vernünftige Erhaltung und Fortbildung des Bestehenden ihre Meinung und bürgerliche Tätigkeit setzen.

Über

Musikalische Kritik.

Brief an den Herausgeber der Neuen Zeitschrift für Musik.

Geehrter Freund!

Sie wünschen, ich möchte Ihnen meine Ansicht darüber aussprechen, welchen Anteil eine „Zeitschrift für Musik“ an dem Prozesse nehmen solle, den unsre heutige Musik notwendig zu bestehen hat, und in welcher Weise dieser Anteil zu einer gemeinnützigen Geltung zu bringen wäre?

Es ist mir jetzt unmöglich, und ich wünschte sehnlichst, es würde mir für alle Zeiten unnötig, mich mit weiteren schriftstellerischen Arbeiten zu befassen; dennoch will ich es versuchen, über die vorliegende Frage mit Ihnen mich zu verständigen, und zwar in der mir einzig möglichen Weise, nämlich daß ich die mitzuteilende Ansicht als die aus meinen besonderen Anschauungen hervorgegangene, durch das, was mir als Wunsch verbleiben mußte, veranlaßte, somit nicht als absolute, Ihnen durchaus aufzunötigende, hinstelle. Ich will Ihnen also darüber mich kundgeben, was ich tun würde, wenn Umstände und Stimmungen es mir auferlegten, eine Zeitschrift für Musik herauszugeben; nur wenn ich auf diesem ganz individuellen Standpunkt mich halten darf, wird auch mein Wunsch, Sie mit meiner Ansicht zu befreunden, ein unbefangener bleiben können.

Zunächst gestehe ich Ihnen aufrichtig, daß es eine Periode in meinem Leben gab, in der ich keine musikalischen Zeitschriften mir zu Gesicht brachte, und daß ich nachher Grund erhielt, jene Periode — mindestens gerade in diesem Bezuge — für eine der glücklicheren meines Lebens zu halten. Es war dies die Zeit, wo ich in Dresden als Kapellmeister all' meinen Eifer auf die Aufführung musikalischer Kunstwerke verwandte, wo ich somit all' meine Hoffnungen für das Gedeihen der Kunst auf die von mir geleitete unmittelbare Darstellung, auf die praktische Verwirklichung meiner künstlerischen Absichten setzen zu dürfen glaubte. In dieser Zeit widerte mich alles Gerede und Geschreibe über die Kunst so heftig an, daß höchstens dieser mein Widerwille mich veranlassen konnte, ab und zu mich selbst auszusprechen. Ich nannte soeben diese Periode eine glücklichere meines Lebens: sie war es dadurch, daß ich mich zu täuschen vermochte. Das, was ich damals wollte, konnte ich nie zu meiner vollen Befriedigung ausführen; von allen den Umständen, die mich daran hinderten, hebe ich für meinen heutigen Zweck hier zwei heraus: die gänzliche Geschmacksverwirrung des Publikums, und die Kopf- und Ehrlosigkeit der Kritik. — Am liebsten wendet sich der wirkliche Künstler an die volle Unbefangenheit des rein menschlichen Herzensgefühls: trifft er diese, wie seine Erfahrung ihn belehren muß, bei unsrem Theaterpublikum nicht an, so sieht er sich notgedrungen nach Hilfe von seiten des gebildeten Kunstverstandes, nach Vermittelung durch die Kritik um. Der bald gewonnene Ekel vor dem Publikum trieb auch mich endlich unwiderstehlich in diese bedürfnisvolle Stellung zur Kritik, und hier, wo ich sie selbst suchte, und somit nicht mehr absichtlich sie von mir weisen konnte, war es, wo ich das Wesen unsrer modernen Kritik ganz erkennen und gegen sie zunächst fast einzig nun zu Felde ziehen mußte. Was ich von Kunstschriften seitdem veröffentlicht, ist keineswegs, wie manche mir dies als Absicht unterstellen zu müssen glaubten, ein Appell an das Publikum, sondern in ihnen wende ich mich von dem modernen Publikum, das ich als eine sinn- und herzlose Masse verloren zu geben hatte, ab gegen die Kritik, das heißt: gegen die kritiklose, schlechte Kritik, die Kritik, die weder vom Gefühle noch auch vom wahren Verstande geleitet wird, und die ihr Fortbestehen einzig auf die Verwahr-

losung der Masse gründet, von dieser Verwahrlosung lebt, und um ihres Lebens willen sie selbst fördert. Ich sage: ich wandte mich gegen diese Kritik, nicht aber an sie; denn sie selbst verbessern zu wollen, kann demjenigen nicht beikommen, der bereits das Publikum aufgeben mußte, — das Publikum, das in seiner Verderbtheit doch wenigstens unwillkürlich ist, wogegen die Kritik in ihrer Versunkenheit von willkürlicher Grundsätzlichkeit ausgeht. Immerhin aber wandte ich mich, wie dies mit schriftstellerischen Arbeiten gar nicht anders der Fall sein kann, nur an die Kritik, das heißt jedoch: an die neu zu gewinnende Kritik der gesunden Vernunft, nämlich des Verstandes, der mit Bewußtsein keinen Augenblick als seinen fortgesetzten Ernährer das gesunde Gefühl aufgibt; somit nicht an die kritische Routine der alten, vom Gefühle losgeschraubten Methode, der Methode, die höchstens aus derselben Gefühlsverwirrung und Stumpfsinigkeit sich erhält, die wir am Publikum wahrnehmen, sondern an die durchaus unroutinierte Anschauung derjenigen gebildeten Menschen, die gleich mir sowohl von dem modernen Publikum, wie von der heutigen Kritik sich unbefriedigt fühlen.

Seit dieser Zeit nahm ich auch wieder musikalische, wie überhaupt Kunstinteressen gewidmete Zeitschriften zur Hand, weil ich fühlte, daß ich anderswo, als da, — im Publikum — wo ich sie bisher suchte, die Menschen aufsuchen müßte, an die ich zur Befriedigung meines neuen Mitteilungsbedürfnisses mich zu wenden hatte. Ich hatte nämlich einsehen gelernt, daß es ein ganz voreiliges, und deshalb fruchtloses Bemühen sei, mit dem Kunstwerke selbst sich an das unbefangene Gefühl wenden zu wollen, sobald dies eben den beabsichtigten neuen Erscheinungen einer lebenvollen Kunst gegenüber gar nicht vorhanden ist, sondern daß vor allem auf die Zerstörung der, für den Künstler so tötlich hinderlichen Befangenheit dieses Gefühles, wie wir es in der Öffentlichkeit antreffen, hinzuarbeiten sei. Mußte ich nun wohl erkennen, daß der Grund dieser Gefühlsbefangenheit tief in unsrem politischen und sozialen Leben selbst wurzele, und daß nur eine vollständige Umgestaltung dieses Lebens die natürliche Geburt der Kunst zutage fördern könnte, die ich in das Auge faßte; hatte ich diese Forderung, zum klaren Verständnisse meiner eigentlichen Absicht,

voranzustellen, und auf sie den Hauptnachdruck so zu legen, wie ich es in den ersten Schriften aus meiner neueren Periode (in „Kunst und Revolution“ und im „Kunstwerk der Zukunft“) tat: so mußte ich dagegen doch ebenfalls inne werden, daß zu jener Neugeburt der Kunst aus dem Leben eine zweite Macht mitschöpferisch sein müsse, die sich als bewußtes Wollen dieser Kunst kundzugeben habe. Diesen bewußten Willen in allen denen hervorzurufen, die sich von unsrer heutigen Kunst und Kritik eben unbefriedigt fühlen, mußte mir zunächst als die Hauptaufgabe für das Streben des Künstlers der Gegenwart erscheinen; denn aus dem Mitverlangen andrer, und endlich vieler, kann ihm einzig die ernährende Kraft für sein höheres, auf das Kunstwerk selbst gerichtetes Streben erwachsen.

Dieser Wille kann aber nicht eher gefaßt werden, als bis wir den Erscheinungen des heutigen Kunstlebens gegenüber uns vollkommen klar darin geworden sind, daß der Grund, weshalb sie uns nicht befriedigen, nicht etwa ein zufälliger, z. B. ein unbedingtes Ausgehen des künstlerischen Vermögens, sondern vielmehr ein ganz notwendiger, in einem großen Zusammenhange wohlbedingter sei: und diese klare Einsicht gewinnen wir jetzt nur auf dem Wege der Kritik, d. h. aber eben einer unterscheidungs- wie verbindungsfähigen, gesunden, gefühlskräftigen, revolutionären Kritik, im Gegensatze zu der modernen sichtungs- und vereinigungsunfähigen, daher das reine Herkommen konservierenden, restaurationssüchtigen Kritik. Eine genaue Verständigung über die Beschaffenheit der modernen Kunst, sowie über die Ursachen dieser unbefriedigenden Beschaffenheit, ist daher das Nächste, was wir uns verschaffen müssen; ehe sie unter uns nicht mit rücksichtslosester Aufrichtigkeit bewerkstelligt worden ist, können wir über das, was wir an die Stelle der jetzigen Kunst wünschen, nur in immer größere Verwirrung geraten; wogegen wir dann, sobald wir uns über dieses Nächste vollkommen aufgeklärt haben, ganz von selbst auch die Kraft zu dem Willen erlangen müssen, den ich soeben als notwendig zur Mitwirkung bei der Geburt der Kunst der Zukunft, finde diese ihre letzermöglichenden Bedingungen auch nur im Leben selbst, bezeichnete.

Sie sehen also, geehrter Freund, daß ich den Wert der Mitwirksamkeit der Kritik zu den höchsten künstlerischen Zwecken

gewiß nicht gering anschlage, und wahrlich! wie könnte ich anders, sobald ich, gerade in meinem Drange zum Leben, eben der Zeit und den Umständen, in denen wir leben, Rechnung trage und erkennen muß, daß eben unsrem Leben gegenüber jede Bemühung fruchtlos bleiben muß, wenn das Charakteristische und Wesenhafte gerade unsrer Zeitumstände, dieser durchaus nur der Kritik, nicht aber der Kunst raumgebenden Zeitumstände, nicht vollständig in Betracht genommen wird? Leben wir denn nicht nur dadurch, daß wir gerade heute und unter den Bedingungen der Gegenwart leben, und geht selbst unser edelstes Streben, das Streben nach Vernichtung der Gründe der Kritik, nicht eben aus dieser Gegenwart hervor? Ist unser Wunsch, den Charakter der Gegenwart zu vernichten, nicht eben ein Wunsch, der nur aus unsrer Gegenwart seine Nahrung gewinnt, und können wir ihn anders zur erfolgreichen Geltung bringen, als eben nur in den Formen, die uns die Gegenwart als einzig verständliche ermöglicht?

Gerade die entscheidendste, weil zunächst notwendigste Tätigkeit für die Geburt der neuen Kunst läßt sich meiner stärksten Überzeugung nach jetzt sehr wohl, ja fast einzig erfolgreich, in einer diesem Zwecke gewidmeten Zeitschrift ausüben, und die Frage gelte ja nur dem, inwiefern und unter welchen Bedingungen eben eine „Zeitschrift für — Musik" zum Vereinigungspunkte der in diesem Sinne wirkenden kritischen Kräfte geeignet sein könnte?

Lassen Sie mich eben diese Frage nach meiner besonderen Ansicht beantworten.

Zuvörderst erzähle ich Ihnen, daß ich, als in letzter Zeit ab und zu der Wunsch in mir entstand, über diese oder jene Erscheinung unsres Kunstlebens mich öffentlich auszusprechen, vergebens nach einer Zeitschrift suchte, die mir zur Aufnahme des von mir Verfaßten wirklich geeignet erschienen wäre: entweder half ich mir eben nur, so gut es ging, oder ich unterdrückte meine Mitteilung ganz. — Unsre ästhetischen Zeitschriften sind nicht künstlerischen, sondern literarischen Interessen gewidmet, und daher in dem, was sie wollen (wenn sie überhaupt etwas wollen), ganz so verschieden von dem, was ich will, wie die Literatur eben von der Kunst verschieden ist. Sie kommen nie mit der wirklichen Kunst in Berührung, sondern

immer nur wieder mit der Kritik, sie leben einzig von der erdenklichsten Möglichkeit der Kritik, und, indem sie Kritik auf Kritik übereinander speichern, gleicht ihre Tätigkeit derjenigen der verschiedenen russischen Polizeien, von denen eine über die andre gesetzt ist, weil von jeder angenommen wird, daß sie unredliches Spiel treibe. Wie nun aber das eigentliche Volk, oder besser: der Mensch, sich zu diesen Polizeien verhält, so verhält sich auch die wirkliche Kunst zu jenem kunstliteraturkritischen Zeitschriftenkomplex: wie man in den Bureaux jener verschiedenen Polizeien den wirklichen Menschen, wollte er sich nach seinem natürlichen Gefühle dort äußern, für toll und verrückt halten müßte, so kann der wirklich die Kunst wollende Mensch in diesen Literaturzeitschriften ebenfalls nur als verdrehter, überspannter Kopf erscheinen; denn wenn jene verschiedenen Polizeien ihren Gesichtskreis am weitesten ausdehnen, so schwingen sie sich endlich nur zu dem Begriffe: Polizei überhaupt, auf, ganz wie unsre Literaturzeitschriften in ihrer höchsten Potenz endlich nur den Begriff: Literatur überhaupt fassen können.

Unsre moderne Musik hat vor der eigentlichen Literatur nun wenigstens das voraus, daß sie durchaus sinnlich wahrnehmbar sein, erklingen muß, um vorhanden zu sein, und eine Zeitschrift für Musik hätte demnach das Vorzüglichere an sich, daß sie sich wenigstens unmittelbar mit der sinnlichen Erscheinung einer Kunst befaßt, die ohne diese Sinnlichkeit gar nicht gefaßt werden kann; wogegen z. B. die dichterische Literatur selbst nur dadurch vorhanden ist, daß sie ohne diese Sinnlichkeit vorhanden ist. Daß allerdings die Musik einer Literatur bedurft hat, die sich mit ihr befasse und ihr Verständnis vermittele, daß es somit „Zeitschriften für Musik“ geben konnte, dies hat uns eben die schwache Seite auch dieser Kunst aufdecken müssen, wie die schwache Seite aller unsrer „bildenden“ Künste, Architektur, Bildhauerei und Malerei, sich dadurch herausgestellt hat, daß auch sie der literarisch-zeitschriftlichen Vermittelung zu ihrem Verständnisse nötig hatten. Es kommt nun aber nur darauf an, in der literarisch vermittelnden Bemühung für die Musik so weit zu gelangen, daß diese schwache Seite vollkommen aufgedeckt, die Beschaffenheit unsrer Musik, eben aus dem Grunde, daß sie der literarischen Vermittelung bedurfte, als eine fehlerhafte erkannt, der Charakter und die Ursache dieser Fehlerhaftig-

keit genau erörtert, und somit der redliche Wille an den Tag gelegt werde, die Musik aus ihrer unrichtigen Stellung zu befreien, und dagegen sie in die einzig richtige zu bringen, in welcher sie dereinst der literarischen Vermittelung zu ihrem Verständnisse eben nicht mehr bedürfen soll: so ist auch fortan der Tätigkeit einer Zeitschrift „für Musik" ein Charakter gewonnen, der sie, unmittelbar auf das Leben der Kunst gerichtet, als eine erfreulichste und unter den heutigen Umständen nützlichste im wahrsten Interesse der Kunst erscheinen läßt.

Sie, geehrter Freund, geben uns in Ihren neuesten Auslassungen nun die Versicherung, so weit, als ich es hier bezeichnete, vorgedrungen zu sein, und zugleich das Versprechen, einzig in dem soeben von mir dargelegten Sinne fortan Ihre literarische Tätigkeit aufwenden zu wollen. Ich gestehe Ihnen, bis zu dieser Erklärung nicht imstande gewesen zu sein, auf die Wirksamkeit einer Zeitschrift für Musik Hoffnungen zu setzen. Jedes Erscheinen einer neuen musikalischen Zeitung konnte mir nur ärgerliche und lächerliche Empfindungen erwecken: die in ihnen gewonnene Möglichkeit, die Musik immer wieder zu bereden und zu beschreiben, und das Gerede und Geschreibe über sie immer wieder von neuem zu überschreiben und zu überreden, dann aber gar der ekelhafte industrielle Charakter derselben, der sich von der Musik ganz ab endlich nur noch auf Musikalien und Musikanten (was für mich, wie im Grunde auch für sie, ganz dasselbe ist), bis auf musikmachende Räder- und Walzenwerke, wandte, — ließen mich bereits den vollsten Byzantinismus ersehen, in welchem unsre Musikzustände angelangt waren, und der ihnen in meinen Augen nur noch die Zeugungsfähigkeit von Eunuchen bewahren konnte. Durch Ihre Erklärung beabsichtigen Sie nun aber vollkommen mit diesen Zuständen zu brechen, d. h. ihren Einflüssen sich zu entziehen, um sie selbst nach Möglichkeit bis zu ihrer Vernichtung zu bekämpfen. Verständigen wir uns jetzt darüber, wie dieser Erfolg einzig zu erstreben wäre, und welcher praktische Weg hierzu eingehalten werden müsse.

Soll unsre Musik aus der fehlerhaften Stellung befreit werden, die eine literarische Vermittelung ihres Verständnisses ihr aufnötigt, so kann dies meines Erachtens nur dadurch geschehen, daß der Musik die weiteste Bedeutung zugelegt werde, die ihr Name ursprünglich in sich schließt. Wir haben uns ge-

wöhnt, unter „Musik" nur noch die Tonkunst, jetzt endlich sogar nur noch die Tonkünstelei, zu begreifen: daß dies eine willkürliche Annahme ist, wissen wir, denn das Volk, welches den Namen „Musik" erfand, begriff unter ihm nicht nur Dichtkunst und Tonkunst, sondern alle künstlerische Kundgebung des inneren Menschen überhaupt, insoweit er seine Gefühle und Anschauungen in letzter überzeugendster Versinnlichung durch das Organ der tönenden Sprache ausdrucksvoll mitteilte. Alle Erziehung der athenischen Jugend zerfiel demnach in zwei Teile: in Musik und — Gymnastik, d. h. den Inbegriff all' der Künste, die auf den vollendetsten Ausdruck durch die leibliche Darstellung selbst Bezug haben. In der „Musik" teilte sich der Athener somit an das Gehör, in der Gymnastik an das Auge mit, und nur der in Musik und Gymnastik gleich Gebildete, galt ihnen überhaupt als ein wirklich Gebildeter. Wie der als Politiker verkümmernde Mensch endlich das Bemühen, sich leiblich schön darzustellen, aufgab, und somit die Gymnastik denen überließ, die ihre Ausübung zum Fachgewerbe machten, bis wir jetzt dahin gekommen sind, daß wir diese Kunst nur noch als ein Sondereigentum unsrer Ballett- und Seiltänzer zu erkennen vermögen: so gab derselbe Mensch, als er nur noch philosophische Kritik zu üben vermochte, die wirklich tönende Musik auf, so daß zur Zeit der Alexandriner, wo die Dichtkunst entschieden zur Literatur geworden war, die tönende Musik einzig nur noch von Flötern und Leierern ausgeübt wurde. Was diese nun bis auf den heutigen Tag kundgeben, nennen wir routinierten Gedankenlosen allerdings immerfort noch „Musik"; erkennen wir nun aber, daß wir dies mit keiner besseren Befugnis tun, als wenn wir im modernen Leben z. B. die Bezeichnungen „Recht", „Pflicht" und „Sitte" in einem Sinne verwenden, der ihrer ursprünglichen Bedeutung geradezu entgegensteht! — Unsre Musik hat nun in ihrer edelsten Richtung aber bereits die Entwicklung genommen, in welcher sie notwendig zu ihrer echtesten Bedeutung, durch Vermählung mit der Dichtkunst gelangen muß; und diese Richtung, wie diese Notwendigkeit ist es eben, die ich wahrnahm und mit Bewußtsein bezeichnet habe. Nehmen wir jetzt in einer Zeitschrift für Musik diese Richtung ebenfalls mit Bewußtsein auf, weisen wir ihre Notwendigkeit in allen Teilen ihres Wesens nach und dringen wir

somit in jeder unsrer Auslassungen auf den Wiedergewinn der wahrsten und einzig rechtfertigenden Bedeutung der „Musik", wonach sie die innigste Vereinigung der Dichtkunst und Tonkunst, als entsprechendste und befriedigendste Äußerung des inneren Menschen, seiner Empfindungen und Anschauungen, durch das Organ der tönenden Sprache ist, so sind wir gerade in einer „Zeitschrift für Musik" am einzig rechten Orte, und gar keinen glücklicheren Namen könnten wir finden, um die Kunst, für die wir kämpfen, zu bezeichnen, als eben den Namen: Musik.

Einigen wir uns hierüber, und fassen wir den Entschluß, nur noch für diese „Musik" zu streiten, so gestehen wir uns zunächst aber auch ein, daß wir mit unsrer heutigen Musik plötzlich dann nicht das Mindeste mehr zu tun haben, außer darin, daß wir sie als absolute Sonderkunst bis auf den Tod bekämpfen, d. h. ihrer Fehlerhaftigkeit und endlich aus dieser Fehlerhaftigkeit hervorgegangene Hohlheit und Nichtigkeit, wie sie in der Summe ihrer heutigen Erscheinungen sich uns kundgibt, auf das schonungsloseste nachweisen. Beachten wir wohl, was hierunter zu verstehen ist, so werden wir begreifen müssen, daß die von uns gemeinte Zeitschrift von dem Inhalte einer bisherigen „musikalischen Zeitung" durchaus zu reinigen sei: in ihr dürfen die Erscheinungen der modernen Sonderkunst gar keine Berücksichtigung, ja nur Erwähnung mehr finden, außer dann, wenn entweder die Richtung nach der wirklichen Musik, wie wir sie verstehen, in ihnen nachzuweisen, hervorzuheben, zu stärken und zu kräftigen, oder aber die absolut entgegengesetzte Richtung als das Irrige, Fehlerhafte, Sinn- und Vernunftlose zur Belehrung deutlich aufzudecken ist. Aus irgend einem andern Grunde darf irgend welche musikalische Erscheinung in dieser Zeitschrift gar nicht auch nur im Entferntesten beachtet werden, und gar der industrielle, merkantilische Charakter, der sich bisher auch in musikalischen Blättern so widerlich breit machte, muß bis auf die letzte Spur aus ihr verschwinden.

Von diesem Geiste erfüllt, wird die Zeitschrift ganz von selbst dann zu dem Bekenntnisse des Verlangens gedrängt, den Dichter mit in sich aufzunehmen; denn er ist es, der notwendig mit dem echten Tonkünstler sich zu vereinigen hat, um das volle Einverständnis zutage zu fördern, dem dann die Blüte der wahren musikalischen Kunst entsprießen soll. Wir haben uns

deshalb an den Dichter zu wenden, der aus dem bloßen literaturpoetischen Geleise zu seiner wirklichen Befriedigung sich ebenso heraussehnt, wie der Tonkünstler aus seiner Sonderstellung nach dem Dichter verlangt. Diesem Dichter haben wir die Arme weit zu öffnen, denn nicht eher dürfen wir uns zu wirklicher Hoffnung berechtigt fühlen, als bis wir ihn mit vollster Liebe umfangen können. An seinem aufmerksamen Hinneigen, seiner allmählichen Annäherung zu uns, haben wir zunächst daher einzig zu erkennen, daß wir von unserm Standpunkte aus auf dem richtigen, heilbringenden Wege zu unsrer eigenen Befriedigung sind: so lange wir dieses Hinneigen, diese Annäherung nicht gewahr werden dürfen, müssen wir uns auch für überzeugt halten, daß wir selbst noch in der einsamen Sonderstellung befangen sind, aus der wir eben den Literaturdichter seinerseits herauslocken wollen. Mit uns kann sich der Dichter nicht eher einlassen, als bis ihm derselbe Widerwille gegen den bloßen Musikmacher benommen ist, den wir gegen den bloßen Literaten empfinden; und so lange wird er diesen Widerwillen nähren, als er uns der modernen Tonkünstelei irgendwie noch Vorschub leisten sieht. Der erste Dichter aber, der uns die Hand zustreckte, möge uns beweisen, daß wir wirklich und vollständig aus dem alten Geleise herausgetreten sind, und aus unserm unproduktiven Egoismus uns gänzlich befreit haben.

Dem vereinigten Wirken des Dichters und Tonkünstlers, ist es so erreicht, und befestigt, eröffnet sich nun ein unabsehbar reiches Feld zur fruchtbringendsten künstlerischen Besprechung. Ich habe in meinem kürzlich erschienenen Buche „Oper und Drama" dieses Feld in weiten Umrissen bereits bezeichnet: was ich dort in allgemeinen Zügen, oder nur in einzelnen scharfen Strichen andeutete, kann meiner innigsten Überzeugung nach nur dann zum ergiebigen Eigentume meiner dichterischen und tonkünstlerischen Genossen werden, wenn sie selbst ihre Erfahrungen, Kenntnisse und Überzeugungen auf die Bebauung jenes Feldes verwenden, um so an dem, was ihnen auf ihren verschiedenen Wegen bereits selbst zur eigensten Wahrnehmung gekommen ist, das Werkzeug zur Aufdeckung der ganzen Fülle von Wahrheiten zu gewinnen, die bis jetzt dort noch unsrem Blicke verborgen liegen, und die wir doch alle ersehen und wissen müssen, wenn wir mit vollem Bewußtsein dem eigenen Kunst-

werke der Zukunft, wie das Leben es dereinst zu seiner höchsten Befriedigung gebieterisch fordern wird, unsre Kräfte zuwenden wollen.

Was wir so uns erringen, das wird das volle Wissen der wahren „musischen Kunst", der Musik" nach ihrer umfassendsten Bedeutung, sein, nach der Bedeutung, in welcher Dichtkunst und Tonkunst als eins und unzertrennlich enthalten sind. Noch nicht aber wären wir dann an unsrem vollen Ziele; denn bis dahin hätten wir uns eben nur das Wissen erworben: daß Wissen könnte sich aber nur dann als ein wahrhaftiges beurkunden, wenn es notwendig und unwillkürlich zur Betätigung des Gewußten, zur Erzeugung des wirklichen Kunstwerkes selbst drängt. Um ganze Künstler zu sein, hätten wir uns nun aus der „Musik" zur „Gymnastik", d. h. zur wirklichen, leiblich sinnlichen Darstellungskunst, zu der Kunst, die das von uns Gewollte erst zu einem wirklich Gekonnten macht, zu wenden. Ehe wir diesen Drang nicht unabweislich in uns fühlen, müßten wir uns auch einzugestehen haben, daß wir noch nicht vollständig einig, noch nicht zum wirklichen Wissen der Natur der Kunst gereift wären; so lange würden wir, Dichter und Tonkünstler, immer noch nicht wahre „Musiker", sondern, trotz unsrer entgegengesetzten Bemühungen, doch nur noch „Literaten" sein, und erst wenn wir mit der vermögendsten Kraft unsers vereinigten Willens nichts andres mehr wollen müssen, als die sinnliche Darstellung unsrer Kunst, dürfen wir uns siegreich am Ziele unsres Erlösungskampfes erkennen.

Bis jetzt fällt es unsren gesamten Literaten auch noch nicht im Traume ein, an die hier bezeichnete Frage zu rühren: für sie muß all' unsre öffentliche Darstellungskunst so sein, wie sie heutzutage eben ist, und neben der widerlichen Erscheinung unsrer Theater und Konzerte nebeln und webeln sie in buchdruck-schwärzlichem Gewande einher, als ob das, was da draußen sich an die Sinne darstellt, sie durchaus gar nichts angehen könnte. Allerdings geht es sie, wie sie nun einmal sind, auch nichts an: aber daß sie sich nicht darum bekümmern zu müssen glauben, das eben drückt ihrer literarischen Tätigkeit den Stempel der vollsten Verachtungswürdigkeit auf. Ab und zu hören wir wohl aus diesem grauen Literaturschwammgewächse einen ächzenden Laut zu uns dringen, der fast wie ein Seufzer klingt:

nicht aber das Seufzen der Sehnsucht nach Menschwerdung ist es, nicht das Grollen des Unmutes, das Drohen des Zornes über eine ehrlose Sinnlichkeit in den Erscheinungen unsrer öffentlichen Kunst, sondern nur das Stöhnen der Impotenz und Feigheit. Hier gilt es aber anzugreifen, nicht abzuwarten, wie das mit unsren Theater und den ihnen verwandten Instituten nach Gottes und der Direktoren Fügung wohl einmal werden möchte; sondern mutig und entschlossen die Waffe in die Hand zu nehmen, mit welcher der Nichtswürdigkeit unsrer öffentlichen Darstellungskunst ein Ende gemacht werde. Dieser Mut wird uns erwachsen, wenn wir ganze „Musiker" geworden sind, und diese Waffe wird sich uns von selbst zuführen, sobald wir auch denjenigen darstellenden Künstler für uns gewinnen, der sich aus unsrem heutigen Komödianten- und Musikantentume ebenso herausssehnt, wie wir aus unsrer entwürdigenden Stellung heraus verlangten; und daran, daß dieser Künstler in notgedrungener Freiwilligkeit sich endlich zu uns gesellt, um mit uns gemeinschaftlich die Verwirklichung des Kunstwerkes zu wollen, haben auch wir dann erst zu ermessen, ob Tonkünstler und Dichter auf dem unfehlbaren Wege zum Heile angelangt sind.

Das Ziel des vereinigten Strebens dieser drei Künstler, des Dichters, des Tonsetzers und des Darstellers, kann somit einzig nur das in seiner leiblichsten Vorführung an die Sinne verwirklichte Kunstwerk, also, dem jetzt einzig gekannten gegenüber, das Kunstwerk der Zukunft, das anderseits allerdings nur das Leben der Zukunft selbst uns ermöglichen kann, sein. Dieses Kunstwerk für das Leben der Zukunft vorzubereiten, darin beruht die vernünftigste Tätigkeit des Künstlers der Gegenwart, wie in dieser Tätigkeit allein auch nur die Gewährleistung für das Erscheinen dieses Kunstwerkes in jenem Leben liegt. Ehe es selbst aber noch nicht in das volle Leben getreten ist, haben wir alle unser Ziel auch noch nicht erreicht: ist dies jedoch im wirklichen Kunstwerke erreicht, steht das von uns Gewollte unfehlbar unser Gefühl bestimmend vor uns da, dann ist auch unsre Kritik zu Ende; dann sind wir aus Kritikern erlöst zu Künstlern und kunstgenießenden Menschen, und dann, verehrter Freund, schließen Sie die Zeitschrift für Musik: sie stirbt, weil das Kunstwerk lebt! —

Eine so ungemeine, noch nie dagewesene, und dennoch von

unsrer Zeit notwendig gestellte Aufgabe kann, meines Erachtens eine Zeitschrift für Musik erfüllen. In Ihrem Willen liegt es, diese Aufgabe unverrückt im Auge zu behalten, in der Fähigkeit Ihrer jetzigen und zukünftigen Mitarbeiter, sie zu erfüllen. Gern bin ich bereit, auch mich unter diese zu stellen; nur ist es mein liebster Wunsch, zu erfahren, daß ich Ihnen überflüssig sei. Ich kann mir das Zeugnis geben, in jeder Weise der Kundgebung als Einzelner das Meinige nach Kräften getan zu haben, um der neuen Richtung den Weg zu bahnen; sowohl meine rein künstlerischen, wie meine schriftstellerischen Arbeiten werden Ihnen und Ihren Genossen sehr vermutlich zunächst eine Zeit lang als Stoff und Gegenstand zur Besprechung und Entwicklung jener Richtung dienen, so daß ich mir sagen könnte, im Voraus auch das Meinige für Ihre Zeitschrift getan zu haben. Groß würde daher meine Freude sein, wenn Sie meiner, als wirklichen Mitarbeiters, gar nicht bedürften, nicht nur weil ich jetzt das äußerste Bedürfnis fühle, ungestört einem großen rein künstlerischen Vorhaben mich zuzuwenden, sondern namentlich auch weil ich dadurch die Gewißheit erhielte, daß meine Überzeugungen von dem Wesen der Kunst nicht mehr die eines Einzelnen, sondern das gewonnene Eigentum einer möglichst immer wachsenden Anzahl gleichgesinnter Freunde geworden seien. Nichtsdestoweniger verrede ich es nicht, daß es mir zu Zeiten auch zum Bedürfnisse werden könnte, mich selbst noch über einen künstlerischen Gegenstand theoretisch mitzuteilen: leider muß ich ja mit hellstem Wissen erkennen, daß oft nur so Mißverständnisse zu berichtigen sind! Mögen Sie mir dann immer eine freundliche Aufnahme gönnen!

Mit dem herzlichsten Wunsche für das Gedeihen Ihrer Unternehmung auf der neuen Bahn, empfehle ich mich denn so Ihrer steten freundschaftlichen Gesinnung als

Ihr

ergebener

Zürich, 25. Januar 1852.

Richard Wagner.

Das Judentum in der Musik.

(1850.)

In der „Neuen Zeitschrift für Musik" kam unlängst ein „hebräischer Kunstgeschmack" zur Sprache: eine Anfechtung und eine Verteidigung dieses Ausdruckes konnten und durften nicht ausbleiben. Es dünkt mich nun nicht unwichtig, den hier zugrundeliegenden, von der Kritik immer nur noch versteckt oder im Ausbruche einer gewissen Erregtheit berührten Gegenstand näher zu erörtern. Hierbei wird es nicht darauf ankommen, etwas Neues zu sagen, sondern die unbewußte Empfindung, die sich im Volke als innerlichste Abneigung gegen jüdisches Wesen kundgibt, zu erklären, somit etwas wirklich Vorhandenes deutlich auszusprechen, keineswegs aber etwas Unwirkliches durch die Kraft irgend welcher Einbildung künstlich beleben zu wollen. Die Kritik verfährt wider ihre Natur, wenn sie in Angriff oder Verteidigung etwas andres will.

Da wir den Grund der volkstümlichen Abneigung auch unsrer Zeit gegen jüdisches Wesen uns hier lediglich in bezug auf die Kunst, und namentlich die Musik, erklären wollen, haben wir der Erläuterung derselben Erscheinung auf dem Felde der Religion und Politik gänzlich vorüberzugehen. In der Religion sind uns die Juden längst keine hassenswürdigen Feinde mehr, — Dank allen denen, welche innerhalb der christlichen Religion selbst den Volkshaß auf sich gezogen haben! In der reinen Politik sind wir mit den Juden nie in wirklichen Konflikt geraten;

wir gönnten ihnen selbst die Errichtung eines jerusalemischen Reiches, und hatten in dieser Beziehung eher zu bedauern, daß Herr v. Rothschild zu geistreich war, um sich zum König der Juden zu machen, wogegen er bekanntlich es vorzog, „der Jude der Könige" zu bleiben. Anders verhält es sich da, wo die Politik zur Frage der Gesellschaft wird: hier hat uns die Sonderstellung der Juden seit ebenso lange als Aufforderung zu menschlicher Gerechtigkeitsübung gegolten, als in uns selbst der Drang nach sozialer Befreiung zu deutlicherem Bewußtsein erwachte. Als wir für Emanzipation der Juden stritten, waren wir aber doch eigentlich mehr Kämpfer für ein abstraktes Prinzip, als für den konkreten Fall: wie all' unser Liberalismus ein nicht sehr hellsehendes Geistesspiel war, indem wir für die Freiheit des Volkes uns ergingen, ohne Kenntnis dieses Volkes, ja mit Abneigung gegen jede wirkliche Berührung mit ihm, so entsprang auch unser Eifer für die Gleichberechtigung der Juden viel mehr aus der Anregung eines allgemeinen Gedankens, als aus einer realen Sympathie; denn bei allem Reden und Schreiben für Judenemanzipation fühlten wir uns bei wirklicher, tätiger Berührung mit Juden von diesen stets unwillkürlich abgestoßen.

Hier treffen wir denn auf den Punkt, der unsrem Vorhaben uns näher bringt; wir haben uns das unwillkürlich Abstoßende, welches die Persönlichkeit und das Wesen der Juden für uns hat, zu erklären, um diese instinktmäßige Abneigung zu rechtfertigen, von welcher wir doch deutlich erkennen, daß sie stärker und überwiegender ist, als unser bewußter Eifer, dieser Abneigung uns zu entledigen. Noch jetzt belügen wir uns in dieser Beziehung nur absichtlich, wenn wir es für verpönt und unsittlich halten zu müssen glauben, unsren natürlichen Widerwillen gegen jüdisches Wesen öffentlich kundzugeben. Erst in neuester Zeit scheinen wir zu der Einsicht zu gelangen, daß es vernünftiger sei, von dem Zwange jener Selbsttäuschung uns frei zu machen, um dafür ganz nüchtern den Gegenstand unsrer gewaltsamen Sympathie zu betrachten, und unsren, trotz aller liberalen Vorspiegelungen bestehenden, Widerwillen gegen ihn uns zum Verständnis zu bringen. Wir gewahren nun zu unsrem Erstaunen, daß wir bei unsrem liberalen Kampfe in der Luft schwebten und mit Wolken fochten, während der schöne Boden der ganz realen Wirklichkeit einen Aneigner fand, den

unsre Luftsprünge zwar sehr wohl unterhielten, der uns aber doch für viel zu albern hält, um hierfür uns durch einiges Ablassen von diesem usurpierten realen Boden zu entschädigen. Ganz unvermerkt ist der „Gläubiger der Könige" zum Könige der Gläubigen geworden, und wir können nun die Bitte dieses Königs um Emanzipierung nicht anders als ungemein naiv finden, da wir vielmehr uns in die Notwendigkeit versetzt sehen, um Emanzipierung von den Juden zu kämpfen. Der Jude ist nach dem gegenwärtigen Stande der Dinge dieser Welt wirklich bereits mehr als empanzipiert: er herrscht, und wird so lange herrschen, als das Geld die Macht bleibt, vor welcher all' unser Tun und Treiben seine Kraft verliert. Daß das geschichtliche Elend der Juden und die räuberische Roheit der christlich-germanischen Gewalthaber den Söhnen Israels diese Macht selbst in die Hände geführt haben, braucht hier nicht erst erörtert zu werden. Daß aber die Unmöglichkeit, auf Grundlage derjenigen Stufe, auf welche jetzt die Entwicklung der Künste gelangt ist, ohne gänzliche Veränderung dieser Grundlage Natürliches, Notwendiges und wahrhaft Schönes weiter zu bilden, den Juden auch den öffentlichen Kunstgeschmack unsrer Zeit zwischen die geschäftigen Finger gebracht hat, davon haben wir die Gründe hier etwas näher zu betrachten. Was den Herren der römischen und mittelalterlichen Welt der leibeigene Mensch in Plack und Jammer gezinst hat, das setzt heutzutage der Jude in Geld um: wer merkt es den unschuldig aussehenden Papierchen an, daß das Blut zahlloser Geschlechter an ihnen klebt? Was die Heroen der Künste dem kunstfeindlichen Dämon zweier unseliger Jahrtausende mit unerhörter, Lust und Leben verzehrender Anstrengung abrangen, setzt heute der Jude in Kunstwarenwechsel um: wer sieht es den manierlichen Kunststückchen an, daß sie mit dem heiligen Notschweiße des Genies zweier Jahrtausende geleimt sind? —

Wir haben nicht erst nötig, die Verjüdung der modernen Kunst zu bestätigen; sie springt in die Augen und bestätigt sich den Sinnen von selbst. Viel zu weit ausholend würden wir auch verfahren müssen, wollten wir aus dem Charakter unsrer Kunstgeschichte selbst diese Erscheinung nachweislich zu erklären unternehmen. Dünkt uns aber das Notwendigste die Emanzipation von dem Drucke des Judentumes, so müssen wir es vor

allem für wichtig erachten, unsre Kräfte zu diesem Befreiungskampfe zu prüfen. Diese Kräfte gewinnen wir aber nun nicht aus einer abstrakten Definition jener Erscheinung selbst, sondern aus dem genauen Bekanntwerden mit der Natur der uns innewohnenden unwillkürlichen Empfindung, die sich uns als instinktmäßiger Widerwille gegen das jüdische Wesen äußert: an ihr, der unbesieglichen, muß es uns, wenn wir sie ganz unumwunden eingestehen, deutlich werden, was wir an jenem Wesen hassen; was wir dann bestimmt kennen, dem können wir die Spitze bieten; ja schon durch seine nackte Aufdeckung dürfen wir hoffen, den Dämon aus dem Felde zu schlagen, auf dem er sich nur im Schutze eines dämmerigen Halbdunkels zu halten vermag, eines Dunkels, das wir gutmütigen Humanisten selbst über ihn warfen, um uns seinen Anblick minder widerwärtig zu machen.

Der Jude, der bekanntlich einen Gott ganz für sich hat, fällt uns im gemeinen Leben zunächst durch seine äußere Erscheinung auf, die, gleichviel welcher europäischen Nationalität wir angehören, etwas dieser Nationalität unangenehm Fremdartiges hat: wir wünschen unwillkürlich mit einem so aussehenden Menschen nichts gemein zu haben. Dies mußte bisher als ein Unglück für den Juden gelten; in neuerer Zeit erkennen wir aber, daß er bei diesem Unglücke sich ganz wohl fühlt; nach seinen Erfolgen darf ihn seine Unterschiedenheit von uns als eine Auszeichnung dünken. Der moralischen Seite in der Wirkung dieses an sich unangenehmen Naturspieles vorübergehend, wollen wir hier nur auf die Kunst bezüglich erwähnen, daß dieses Äußere uns nie als ein Gegenstand der darstellenden Kunst denkbar sein kann: wenn die bildende Kunst Juden darstellen will, nimmt sie ihre Modelle meist aus der Phantasie, mit weislicher Veredelung oder gänzlicher Hinweglassung alles dessen, was uns im gemeinen Leben die jüdische Erscheinung eben charakterisiert. Nie verirrt sich der Jude aber auf die theatralische Bühne: die Ausnahmen hiervon sind der Zahl und der Besonderheit nach von der Art, daß sie die allgemeine Annahme nur bestätigen. Wir können uns auf der Bühne keinen antiken oder modernen Charakter, sei es ein Held oder ein Liebender,

von einem Juden dargestellt denken, ohne unwillkürlich das bis zur Lächerlichkeit Ungeeignete einer solchen Vorstellung zu empfinden *. Dies ist sehr wichtig: einen Menschen, dessen Erscheinung wir zu künstlerischer Kundgebung, nicht in dieser oder jener Persönlichkeit, sondern allgemeinhin seiner Gattung nach, für unfähig halten müssen, dürfen wir zur künstlerischen Äußerung seines Wesens überhaupt ebenfalls nicht für befähigt halten.

Ungleich wichtiger, ja entscheidend wichtig ist jedoch die Beachtung der Wirkung auf uns, welche der Jude durch seine Sprache hervorbringt; und namentlich ist dies der wesentliche Anhaltspunkt für die Ergründung des jüdischen Einflusses auf die Musik. — Der Jude spricht die Sprache der Nation, unter welcher er von Geschlecht zu Geschlecht lebt, aber er spricht sie immer als Ausländer. Wie es von hier abliegt, uns mit den Gründen auch dieser Erscheinung zu befassen, dürfen wir ebenso die Anklage der christlichen Zivilisation unterlassen, welche den Juden in seiner gewaltsamen Absonderung erhielt, als wir anderseits durch die Berührung der Erfolge dieser Absonderung die Juden auch keineswegs zu bezichtigen im Sinne haben können. Dagegen liegt es uns hier ob, den ästhetischen Charakter dieser Ergebnisse zu beleuchten. — Zunächst muß im allgemeinen der Umstand, daß der Jude die modernen europäischen Sprachen nur wie erlernte, nicht als angeborene Sprachen redet, ihn von aller Fähigkeit, in ihnen sich seinem Wesen entsprechend, eigentümlich und selbständig kundzugeben, ausschließen. Eine Sprache, ihr Ausdruck und ihre Fortbildung, ist nicht das Werk

* Hierüber läßt sich nach den neueren Erfahrungen von der Wirksamkeit jüdischer Schauspieler allerdings noch manches sagen, worauf ich hier im Vorbeigehen nur hindeute. Den Juden ist es seitdem nicht nur gelungen, auch die Schaubühne einzunehmen, sondern selbst dem Dichter seine dramatischen Geschöpfe zu eskamotieren; ein berühmter jüdischer „Charakterspieler" stellt nicht mehr die gedichteten Gestalten Shakespeares, Schillers usw. dar, sondern substituiert diesen die Geschöpfe seiner eigenen effektvollen und nicht ganz tendenzlosen Auffassung, was dann etwa den Eindruck macht, als ob aus einem Gemälde der Kreuzigung der Heiland ausgeschnitten, und dafür ein demagogischer Jude hineingesteckt sei. Die Fälschung unsrer Kunst ist auf der Bühne bis zur vollendeten Täuschung gelungen, weshalb denn auch jetzt über Shakespeare und Genossen nur noch im Betreff ihrer bedingungsweisen Verwendbarkeit für die Bühne gesprochen wird. D. H.

Einzelner, sondern einer geschichtlichen Gemeinsamkeit: nur wer unbewußt in dieser Gemeinsamkeit aufgewachsen ist, nimmt auch an ihren Schöpfungen Teil. Der Jude stand aber außerhalb einer solchen Gemeinsamkeit, einsam mit seinem Jehova in einem zersplitterten, bodenlosen Volksstamme, welchem alle Entwicklung aus sich versagt bleiben mußte, wie selbst die eigentümliche (hebräische) Sprache dieses Stammes ihm nur als eine tote erhalten ist. In einer fremden Sprache wahrhaft zu dichten, ist nun bisher selbst den größten Genies noch unmöglich gewesen. Unsre ganze europäische Zivilisation und Kunst ist aber für den Juden eine fremde Sprache geblieben; denn, wie an der Ausbildung dieser, hat er auch an der Entwicklung jener nicht teilgenommen, sondern kalt, ja feindselig hat der Unglückliche, Heimatlose ihr höchstens nur zugesehen. In dieser Sprache, dieser Kunst kann der Jude nur nachsprechen, nachkünsteln, nicht wirklich redend dichten oder Kunstwerke schaffen.

Im besonderen widert uns nun aber die rein sinnliche Kundgebung der jüdischen Sprache an. Es hat der Kultur nicht gelingen wollen, die sonderliche Hartnäckigkeit des jüdischen Naturells in bezug auf Eigentümlichkeiten der semitischen Aussprechweise durch zweitausendjährigen Verkehr mit europäischen Nationen zu brechen. Als durchaus fremdartig und unangenehm fällt unserm Ohre zunächst ein zischender, schrillender, summsender und murksender Lautausdruck der jüdischen Sprechweise auf: eine unsrer nationalen Sprache gänzlich uneigentümliche Verwendung und willkürliche Verdrehung der Worte und der Phrasenkonstruktionen gibt diesem Lautausdrucke vollends noch den Charakter eines unerträglich verwirrten Geplappers, bei dessen Anhörung unsre Aufmerksamkeit unwillkürlich mehr bei diesem widerlichen W i e, als bei dem darin enthaltenen W a s der jüdischen Rede verweilt. Wie ausnehmend wichtig dieser Umstand zur Erklärung des Eindruckes namentlich der Musikwerke moderner Juden auf uns ist, muß vor allem erkannt und festgehalten werden. Hören wir einen Juden sprechen, so verletzt uns unbewußt aller Mangel rein menschlichen Ausdruckes in seiner Rede: die kalte Gleichgültigkeit des eigentümlichen „Gelabbers“ in ihr steigert sich bei keiner Veranlassung zur Erregtheit höherer, herzdurchglühter Leidenschaft. Sehen w i r uns dagegen im Gespräche mit einem Juden zu diesem er-

regteren Ausdrucke gedrängt, so wird er uns stets ausweichen, weil er zur Erwiderung unfähig ist. Nie erregt sich der Jude im gemeinsamen Austausche der Empfindungen mit uns, sondern, uns gegenüber, nur im ganz besonderen egoistischen Interesse seiner Eitelkeit oder seines Vorteiles, was solcher Erregtheit, bei dem entstellenden Ausdrucke seiner Sprechweise überhaupt, dann immer den Charakter des Lächerlichen gibt, und uns alles, nur nicht Sympathie für des Redenden Interesse zu erwecken vermag. Muß es uns schon denkbar erscheinen, daß bei gemeinschaftlichen Anliegenheiten untereinander und namentlich da, wo in der Familie die rein menschliche Empfindung zum Durchbruche kommt, gewiß auch Juden ihren Gefühlen einen Ausdruck zu geben vermögen, der für sie gegenseitig von entsprechender Wirkung ist, so kann das doch hier nicht in Betrachtung kommen, wo wir den Juden zu vernehmen haben, der im Lebens- und Kunstverkehr geradeswegs zu uns spricht.

Macht nun die hier dargetane Eigenschaft seiner Sprechweise den Juden fast unfähig zur künstlerischen Kundgebung seiner Gefühle und Anschauungen durch die Rede, so muß zu solcher Kundgebung durch den Gesang seine Befähigung noch bei weitem weniger möglich sein. Der Gesang ist eben die in höchster Leidenschaft erregte Rede: die Musik ist die Sprache der Leidenschaft. Steigert der Jude seine Sprechweise, in der er sich uns nur mit lächerlich wirkender Leidenschaftlichkeit, nie aber mit sympathisch berührender Leidenschaft zu erkennen geben kann, gar zum Gesang, so wird er uns damit geradeswegs unausstehlich. Alles, was in seiner äußeren Erscheinung und seiner Sprache uns abstoßend berührte, wirkt in seinem Gesange auf uns endlich davonjagend, so lange wir nicht durch die vollendete Lächerlichkeit dieser Erscheinung gefesselt werden sollten. Sehr natürlich gerät im Gesange, als dem lebhaftesten und unwiderleglich wahrsten Ausdrucke des persönlichen Empfindungswesens, die für uns widerliche Besonnenheit der jüdischen Natur auf ihre Spitze, und auf jedem Gebiete der Kunst, nur nicht auf demjenigen, dessen Grundlage der Gesang ist, sollten wir, einer natürlichen Annahme gemäß, den Juden je für kunstbefähigt halten dürfen.

Die sinnliche Anschauungsgabe der Juden ist nie vermögend gewesen, bildende Künstler aus ihnen hervorgehen zu lassen: ihr

Auge hat sich von je mit viel praktischeren Dingen befaßt, als da Schönheit und geistiger Gehalt der förmlichen Erscheinungswelt sind. Von einem jüdischen Architekten oder Bildhauer kennen wir in unsern Zeiten, meines Wissens, nichts: ob neuere Maler jüdischer Abkunft in ihrer Kunst wirklich geschaffen haben, muß ich Kennern von Fach zur Beurteilung überlassen; sehr vermutlich dürften aber diese Künstler zur bildenden Kunst keine andre Stellung einnehmen, als diejenige der modernen jüdischen Komponisten zur Musik, zu deren genauerer Beleuchtung wir uns nun wenden.

Der Jude, der an sich unfähig ist, weder durch seine äußere Erscheinung, noch durch seine Sprache, am allerwenigsten aber durch seinen Gesang, sich uns künstlerisch kundzugeben, hat nichtsdestoweniger es vermocht, in der verbreitetsten der modernen Kunstarten, der Musik, zur Beherrschung des öffentlichen Geschmackes zu gelangen. — Betrachten wir, um uns diese Erscheinung zu erklären, zunächst, wie es dem Juden möglich ward, Musiker zu werden. —

Von der Wendung unsrer gesellschaftlichen Entwicklung an, wo mit immer unumwundenerer Anerkennung das Geld zum wirklich machtgebenden Adel erhoben ward, konnte den Juden, denen Geldgewinn ohne eigentliche Arbeit, d. h. der Wucher, als einziges Gewerbe überlassen worden war, das Adelsdiplom der neueren, nur noch geldbedürftigen Gesellschaft nicht nur nicht mehr vorenthalten werden, sondern sie brachten es ganz von selbst dahin mit. Unsre moderne Bildung, die nur dem Wohlstande zugänglich ist, blieb ihnen daher um so weniger verschlossen, als sie zu einem käuflichen Luxusartikel herabgesunken war. Von nun an tritt also der gebildete Jude in unsrer Gesellschaft auf, dessen Unterschied vom ungebildeten, gemeinen Juden wir genau zu beachten haben. Der gebildete Jude hat sich die undenklichste Mühe gegeben, alle auffälligen Merkmale seiner niederen Glaubensgenossen von sich abzustreifen: in vielen Fällen hat er es selbst für zweckmäßig gehalten, durch die christliche Taufe auf die Verwischung aller Spuren seiner Abkunft hinzuwirken. Dieser Eifer hat den gebildeten Juden aber nie die erhofften Früchte gewinnen lassen wollen: er hat nur dazu geführt, ihn vollends zu vereinsamen, und ihn zum herzlosesten aller Menschen in einem Grade zu machen, daß wir selbst die frühere

Sympathie für das tragische Geschick seines Stammes verlieren mußten. Für den Zusammenhang mit seinen ehemaligen Leidensgenossen, den er übermütig zerriß, blieb es ihm unmöglich, einen neuen Zusammenhang mit der Gesellschaft zu finden, zu welcher er sich aufschwang. Er steht nur mit denen in Zusammenhang, welche sein Geld bedürfen: nie hat es aber dem Gelde gelingen wollen, ein gedeihenvolles Band zwischen Menschen zu knüpfen. Fremd und teilnahmlos steht der gebildete Jude inmitten einer Gesellschaft, die er nicht versteht, mit deren Neigungen und Bestrebungen er nicht sympathisiert, deren Geschichte und Entwicklung ihm gleichgültig geblieben sind. In solcher Stellung haben wir unter den Juden Denker entstehen sehen: der Denker ist der rückwärtsschauende Dichter; der wahre Dichter ist aber der vorverkündende Prophet. Zu solchem Prophetenamte befähigt nur die tiefste, seelenvollste Sympathie mit einer großen, gleichstrebenden Gemeinsamkeit, deren unbewußten Ausdruck der Dichter eben nach seinem Inhalte deutet. Von dieser Gemeinsamkeit der Natur seiner Stellung nach gänzlich ausgeschlossen, aus dem Zusammenhange mit seinem eigenen Stamme gänzlich herausgerissen, konnte dem vornehmeren Juden seine eigene erlernte und bezahlte Bildung nur als Luxus gelten, da er im Grunde nicht wußte, was er damit anfangen sollte. Ein Teil dieser Bildung waren nun aber auch unsre modernen Künste geworden, und unter diesen namentlich diejenige Kunst, die sich am leichtesten eben erlernen läßt, die Musik, und zwar die Musik, die, getrennt von ihren Schwesterkünsten, durch den Drang und die Kraft der größten Genies auf die Stufe allgemeinster Ausdrucksfähigkeit erhoben worden war, auf welcher sie nun entweder, im neuen Zusammenhange mit den andern Künsten, das Erhabenste, oder, bei fortgesetzter Trennung von jenen, nach Belieben auch das Allergleichgültigste und Trivialste aussprechen konnte. Was der gebildete Jude in seiner bezeichneten Stellung auszusprechen hatte, wenn er künstlerisch sich kund geben wollte, konnte natürlich eben nur das Gleichgültige und Triviale sein, weil sein ganzer Trieb zur Kunst ja nur ein luxuriöser, unnötiger war. Je nachdem seine Laune, oder ein außerhalb der Kunst liegendes Interesse es ihm eingab, konnte er so, oder auch anders sich äußern; denn nie drängte es ihn, ein Bestimmtes, Notwendiges und Wirkliches auszusprechen;

sondern er wollte gerade eben nur sprechen, gleichviel was, so daß ihm natürlich nur das Wie als besorgenswertes Moment übrig blieb. Die Möglichkeit, in ihr zu reden, ohne etwas Wirkliches zu sagen, bietet jetzt keine Kunst in so blühender Fülle, als die Musik, weil in ihr die größten Genies bereits das gesagt haben, was in ihr als absoluter Sonderkunst zu sagen war. War dieses einmal ausgesprochen, so konnte in ihr nur noch nachgeplappert werden, und zwar ganz peinlich genau und täuschend ähnlich, wie Papageien menschliche Wörter und Reden nachpapeln, aber ebenso ohne Ausdruck und wirkliche Empfindung, wie diese närrischen Vögel es tun. Nur ist bei dieser nachäffenden Sprache unsrer jüdischen Musikmacher eine besondere Eigentümlichkeit bemerkbar, und zwar die der jüdischen Sprechweise überhaupt, welche wir oben näher charakterisierten.

Wenn die Eigentümlichkeiten dieser jüdischen Sprech- und Singweise in ihrer grellsten Sonderlichkeit vor allem den stammtreu gebliebenen gemeineren Juden zugehören, und der gebildete Jude mit unsäglichster Mühe sich ihrer zu entledigen sucht, so wollen sie doch nichtsdestoweniger mit impertinenter Hartnäckigkeit auch an diesem haften bleiben. Ist dieses Mißgeschick rein physiologisch zu erklären, so erhellt sein Grund aber auch noch aus der berührten gesellschaftlichen Stellung des gebildeten Juden. Mag all' unsre Luxuskunst auch fast ganz nur noch in der Luft unsrer willkürlichen Phantasie schweben, eine Faser des Zusammenhanges mit ihrem natürlichen Boden, dem wirklichen Volksgeiste, hält sie doch immer noch nach unten fest. Der wahre Dichter, gleichviel in welcher Kunstart er dichte, gewinnt seine Anregung immer nur noch aus der getreuen, liebevollen Anschauung des unwillkürlichen Lebens, dieses Lebens, das sich ihm nur im Volke zur Erscheinung bringt. Wo findet der gebildete Jude nun dieses Volk? Unmöglich auf dem Boden der Gesellschaft, in welcher er seine Künstlerrolle spielt? Hat er irgend einen Zusammenhang mit dieser Gesellschaft, so ist dies eben nur mit jenem, von ihrem wirklichen, gesunden Stamme gänzlich losgelösten Auswuchse derselben; dieser Zusammenhang ist aber ein durchaus liebloser, und diese Lieblosigkeit muß ihm immer offenbarer werden, wenn er, um Nahrung für sein künstlerisches Schaffen zu gewinnen, auf den Boden dieser Gesellschaft hinabsteigt: nicht nur wird ihm hier alles fremder und unverständ-

licher, sondern der unwillkürliche Widerwille des Volkes gegen ihn tritt ihm hier mit verletzendster Nacktheit entgegen, weil er nicht, wie bei den reicheren Klassen, durch Berechnung des Vorteils und Beachtung gewisser gemeinschaftlicher Interessen geschwächt oder gebrochen ist. Von der Berührung mit diesem Volke auf das Empfindlichste zurückgestoßen, jedenfalls gänzlich unvermögend, den Geist dieses Volkes zu fassen, sieht sich der gebildete Jude auf die Wurzel seines eigenen Stammes hingedrängt, wo ihm wenigstens das Verständnis unbedingt leichter fällt. Wollend oder nicht wollend, muß er aus diesem Quelle schöpfen: aber nur ein Wie, nicht ein Was hat er ihm zu entnehmen. Der Jude hat nie eine eigene Kunst gehabt, daher nie ein Leben vom kunstfähigem Gehalte: ein Gehalt, ein allgemeingiltiger menschlicher Gehalt ist diesem auch jetzt vom Suchenden nicht zu entnehmen, dagegen nur eine sonderliche Ausdrucksweise, und zwar eben diese Ausdrucksweise, welche wir oben näher charakterisierten. Dem jüdischen Tonsetzer bietet sich nun als einziger musikalischer Ausdruck seines Volkes die musikalische Feier seines Jehovadienstes dar: die Synagoge ist der einzige Quell, aus welchem der Jude ihm verständliche volkstümliche Motive für seine Kunst schöpfen kann. Mögen wir diese musikalische Gottesfeier in ihrer ursprünglichen Reinheit auch noch so edel und erhaben uns vorzustellen gesonnen sein, so müssen wir desto bestimmter ersehen, daß diese Reinheit nur in allerwiderwärtigster Trübung auf uns gekommen ist: hier hat sich seit Jahrtausenden nichts aus innerer Lebensfülle weiterentwickelt, sondern alles ist, wie im Judentum überhaupt, in Gehalt und Form starr haften geblieben. Eine Form, welche nie durch Erneuerung des Gehaltes belebt wird, zerfällt aber; ein Ausdruck, dessen Inhalt längst nicht mehr lebendiges Gefühl ist, wird sinnlos und verzerrt sich. Wer hat nicht Gelegenheit gehabt, von der Fratze des gottesdienstlichen Gesanges in einer eigentlichen Volkssynagoge sich zu überzeugen? Wer ist nicht von der widerwärtigsten Empfindung, gemischt von Grauenhaftigkeit und Lächerlichkeit, ergriffen worden beim Anhören jenes Sinn und Geist verwirrenden Gegurgels, Gejodels und Geplappers, das keine absichtliche Karikatur widerlicher zu entstellen vermag, als es sich hier mit vollem naiven Ernste darbietet? In der neueren Zeit hat sich der Geist der Reform durch

die versuchte Wiederherstellung der älteren Reinheit in diesen Gesängen zwar auch rege gezeigt: was von seiten der höheren, reflektierenden jüdischen Intelligenz hier geschah, ist aber eben nur ein, seiner Natur nach fruchtloses Bemühen von oben herab, welches nach unten nie in dem Grade Wurzel fassen kann, daß, dem gebildeten Juden, der eben für seinen Kunstbedarf die eigentliche Quelle des Lebens im Volke aufsucht, der Spiegel seiner intelligenten Bemühungen als diese Quelle entgegenspringen könnte. Er sucht das Unwillkürliche, und nicht das Reflektierte, welches eben sein Produkt ist; und als dieses Unwillkürliche gibt sich ihm gerade nur jener verzerrte Ausdruck kund.

Ist dieses Zurückgehen auf den Volksquell bei dem gebildeten Juden, wie bei jedem Künstler überhaupt, ein absichtsloses, durch die Natur der Sache mit unbewußter Notwendigkeit gebotenes, so trägt sich auch der hier empfangene Eindruck ebenso unbeabsichtigt, und daher mit unüberwindlicher Beherrschung seiner ganzen Anschauungsweise, auf seine Kunstproduktionen über. Jene Melismen und Rhythmen des Synagogengesanges nehmen seine musikalische Phantasie ganz in der Weise ein, wie das unwillkürliche Innehaben der Weisen und Rhythmen unsers Volksliedes und Volkstanzes die eigentliche gestaltende Kraft der Schöpfer unsrer Kunstgesang- und Instrumentalmusik ausmachte. Dem musikalischen Wahrnehmungsvermögen des gebildeten Juden ist daher aus dem weiten Kreise des Volkstümlichen wie Künstlerischen in unsrer Musik nur das erfaßbar, was ihn überhaupt als verständlich anmutet: verständlich, und zwar so verständlich, daß er es künstlerisch zu verwenden vermöchte, ist ihm aber nur dasjenige, was durch irgend eine Annäherung jener jüdisch-musikalischen Eigentümlichkeit ähnelt. Würde der Jude bei seinem Hinhorchen auf unser naives, wie bewußt gestaltendes musikalisches Kunstwesen, das Herz und den Lebensnerven desselben zu ergründen sich bemühen, so müßte er aber inne werden, daß seiner musikalischen Natur hier in Wahrheit nicht das Mindeste ähnelt, und das gänzlich Fremdartige dieser Erscheinung müßte ihn dermaßen zurückschrecken, daß er unmöglich den Mut zur Mitwirkung bei unsrem Kunstschaffen sich erhalten könnte. Seine ganze Stellung unter uns verführt den Juden jedoch nicht zu so innigem Eindringen in unser Wesen: entweder mit Absicht (sobald er seine Stellung zu uns erkennt)

oder unwillkürlich (sobald er uns überhaupt gar nicht verstehen kann) horcht er daher auf unser Kunstwesen und dessen lebengebenden inneren Organismus nur ganz oberflächlich hin, und vermöge dieses teilnahmlosen Hinhorchens allein können sich ihm äußerliche Ähnlichkeiten mit dem seiner Anschauung einzig Verständlichen, seinem besonderen Wesen Eigentümlichen, darstellen. Ihm wird daher die zufälligste Äußerlichkeit der Erscheinungen auf unsrem musikalischen Lebens- und Kunstgebiete als deren Wesen gelten müssen, daher seine Empfängnisse davon, wenn er sie als Künstler uns zurückspiegelt, uns fremdartig, kalt, sonderlich, gleichgültig, unnatürlich und verdreht erscheinen, so daß jüdische Musikwerke auf uns oft den Eindruck hervorbringen, als ob z. B. ein Goethesches Gedicht im jüdischen Jargon uns vorgetragen würde.

Wie in diesem Jargon mit wunderlicher Ausdruckslosigkeit Worte und Konstruktionen durcheinander geworfen werden, so wirft der jüdische Musiker auch die verschiedenen Formen und Stilarten aller Meister und Zeiten durcheinander. Dicht nebeneinander treffen wir da im buntesten Chaos die formellen Eigentümlichkeiten aller Schulen angehäuft. Da es sich bei diesen Produktionen immer nur darum handelt, daß überhaupt geredet werden soll, nicht aber um den Gegenstand, welcher sich des Redens erst verlohnte, so kann dieses Geplapper eben auch nur dadurch irgendwie für das Gehör anregend gemacht werden, daß es durch den Wechsel der äußerlichen Ausdrucksweise jeden Augenblick eine neue Reizung zur Aufmerksamkeit darbietet. Die innerliche Erregung, die wahre Leidenschaft findet ihre eigentümliche Sprache in dem Augenblicke, wo sie, nach Verständnis ringend, zur Mitteilung sich anläßt: der in dieser Beziehung von uns bereits näher charakterisierte Jude hat keine wahre Leidenschaft, am allerwenigsten eine Leidenschaft, welche ihn zum Kunstschaffen aus sich drängte. Wo diese Leidenschaft nicht vorhanden ist, da ist aber auch keine Ruhe anzutreffen: wahre, edle Ruhe ist nichts andres, als die durch Resignation beschwichtigte Leidenschaft. Wo der Ruhe nicht die Leidenschaft vorangegangen ist, erkennen wir nur Trägheit: der Gegensatz der Trägheit ist aber nur jene prickelnde Unruhe, die wir in jüdischen Musikwerken von Anfang bis zu Ende wahrnehmen, außer da, wo sie jener geist- und empfindungslosen Trägheit Platz macht. Was so der Vornahme

der Juden, Kunst zu machen, entsprießt, muß daher notwendig die Eigenschaft der Kälte, der Gleichgültigkeit, bis zur Trivialität und Lächerlichkeit an sich haben, und wir müssen die Periode des Judentums in der modernen Musik geschichtlich als die der vollendeten Unproduktivität, der verkommenden Stabilität bezeichnen.

An welcher Erscheinung wird uns dies alles klarer, ja an welcher konnten wir es einzig fast inne werden, als an den Werken eines Musikers jüdischer Abkunft, der von der Natur mit einer spezifisch musikalischen Begabung ausgestattet war, wie wenige Musiker überhaupt vor ihm? Alles, was sich bei der Erforschung unsrer Antipathie gegen jüdisches Wesen der Betrachtung darbot, aller Widerspruch dieses Wesens in sich selbst und uns gegenüber, alle Unfähigkeit desselben, außerhalb unsres Bodens stehend, dennoch auf diesem Boden mit uns verkehren, ja sogar die ihm entsprossenen Erscheinungen weiter entwickeln zu wollen, steigern sich zu einem völlig tragischen Konflikt in der Natur, dem Leben und Kunstwirken des frühe verschiedenen Felix Mendelssohn-Bartholdy. Dieser hat uns gezeigt, daß ein Jude von reichster spezifischer Talentfülle sein, die feinste und mannigfaltigste Bildung, das gesteigertste, zartempfindende Ehrgefühl besitzen kann, ohne durch die Hilfe aller dieser Vorzüge es je ermöglichen zu können, auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorzubringen, welche wir von der Kunst erwarten, weil wir sie dessen fähig wissen, weil wir diese Wirkung zahllos oft empfunden haben, sobald ein Heros unsrer Kunst, so zu sagen, nur den Mund auftat, um zu uns zu sprechen. Kritikern von Fach, welche hierüber zu gleichem Bewußtsein mit uns gelangt sein sollten, möge es überlassen sein, diese zweifellos gewisse Erscheinung aus den Einzelnheiten der Mendelssohnschen Kunstproduktionen nachweislich zu bestätigen; uns genüge es hier, zur Verdeutlichung unsrer allgemeinen Empfindung uns zu vergegenwärtigen, daß bei Anhörung eines Tonstückes dieses Komponisten wir uns nur dann gefesselt fühlen konnten, wenn nichts andres unsrer, mehr oder weniger nur unterhaltungssüchtigen Phantasie, als Vorführung, Reihung und Verschlingung der feinsten, glättesten und kunstfertigsten Figuren, wie im wechselnden Farben- und Formenreize des Kaleidoskopes, dar-

geboten wurde, — nie aber da, wo diese Figuren die Gestalt tiefer und markiger menschlicher Herzensempfindungen anzunehmen bestimmt waren *. Für diesen letzteren Fall hörte für Mendelssohn selbst alles formelle Produktionsvermögen auf, weshalb er denn namentlich da, wo er sich, wie im Oratorium, zum Drama anläßt, ganz offen nach jeder formellen Einzelnheit, welche diesem oder jenem zum Stilmuster gewählten Vorgänger als individuell charakteristisches Merkmal besonders zu eigen war, greifen mußte. Bei diesem Verfahren ist es noch bezeichnend, daß der Komponist für seine ausdrucksunfähige moderne Sprache besonders unsren alten Meister Bach als nachzuahmendes Vorbild sich erwählte. Bachs musikalische Sprache bildete sich in der Periode unsrer Musikgeschichte, in welcher die allgemeine musikalische Sprache eben noch nach der Fähigkeit individuelleren, sicheren Ausdrucks rang: das rein Formelle, Pedantische haftete noch so stark an ihr, daß ihr rein menschlicher Ausdruck bei Bach, durch die ungeheure Kraft seines Genies eben erst zum Durchbruche kam. Die Sprache Bachs steht zur Sprache Mozarts und endlich Beethovens in dem Verhältnisse, wie die ägyptische Sphynx zur griechischen Menschenstatue: wie die Sphynx mit dem menschlichen Gesichte aus dem Tierleibe erst noch herausstrebt, so strebt Bachs edler Menschenkopf aus der Perrücke hervor. Es liegt eine unbegreiflich gedankenlose Verwirrung des luxuriösen Musikgeschmacks unsrer Zeit darin, daß wir die Sprache Bachs neben derjenigen Beethovens ganz zu gleicher Zeit uns vorsprechen lassen, und uns weismachen können, in den Sprachen beider läge nur ein individuell formeller, keineswegs aber ein kulturgeschichtlich wirklicher Unterschied vor. Der Grund hiervon ist aber leicht einzusehen: die Sprache Beethovens kann nur von einem vollkommenen, ganzen, warmen Menschen gesprochen werden, weil sie eben die Sprache eines so vollendeten Musikmenschen war, daß dieser mit notwendigem Drange über die absolute Musik hinaus, deren Bereich er bis an seine äußersten Grenzen ermessen und erfüllt hatte, uns den Weg der Befruchtung aller Künste durch die Musik als ihre einzige erfolgreiche

* Über das neu-jüdische System, welches auf diese Eigenschaft der Mendelssohnschen Musik, wie zur Rechtfertigung dieser künstlerischen Vorkommnis, entworfen worden ist, sprechen wir später. D. H.

Erweiterung angewiesen hat. Die Sprache Bach's hingegen kann füglich von einem sehr fertigen Musiker, wenn auch nicht im Sinne Bachs, nachgesprochen werden, weil das Formelle in ihr noch das Überwiegende, und der rein menschliche Ausdruck noch nicht das so bestimmt Vorherrschende ist, daß in ihr bereits unbedingt nur das Was ausgesagt werden könnte oder müßte, da sie eben noch in der Gestaltung des Wie begriffen ist. Die Zerflossenheit und Willkürlichkeit unsres musikalischen Stiles ist durch Mendelssohns Bemühen, einen unklaren, fast nichtigen Inhalt so interessant und geistblendend wie möglich auszusprechen, wenn nicht herbeigeführt, so doch auf die höchste Spitze gesteigert worden. Rang der letzte in der Kette unsrer wahrhaften Musikheroen, Beethoven, mit höchstem Verlangen und wunderwirkendem Vermögen nach klarstem, sicherstem Ausdrucke eines unsäglichen Inhaltes durch scharfgeschnittene plastische Gestaltung seiner Tonbilder, so verwischt dagegen Mendelssohn in seinen Produktionen diese gewonnenen Gestalten zum zerfließenden, phantastischen Schattenbilde, bei dessen unbestimmtem Farbenschimmer unsre launenhafte Einbildungskraft willkürlich angeregt, unser rein menschliches inneres Sehnen nach deutlichem künstlerischem Schauen aber kaum nur mit der Hoffnung auf Erfüllung berührt wird. Nur da, wo das drückende Gefühl von dieser Unfähigkeit sich der Stimmung des Komponisten zu bemächtigen scheint, und ihn zu dem Ausdrucke weicher und schwermütiger Resignation hindrängt, vermag sich uns Mendelssohn charakteristisch darzustellen, charakteristisch in dem subjektiven Sinne einer zartsinnigen Individualität, die sich der Unmöglichkeit gegenüber ihre Ohnmacht eingesteht. Dies ist, wie wir sagten, der tragische Zug in Mendelssohns Erscheinung; und wenn wir auf dem Gebiete der Kunst an die reine Persönlichkeit unsre Teilnahme verschenken wollten, so dürften wir sie Mendelssohn in starkem Maße nicht versagen, selbst wenn die Kraft dieser Teilnahme durch die Beachtung geschwächt würde, daß das Tragische seiner Situation Mendelssohn mehr anhing, als es ihm zum wirklichen, schmerzlichen und läuternden Bewußtsein kam.

Eine ähnliche Teilnahme vermag aber kein anderer jüdischer Komponist uns zu erwecken. Ein weit und breit berühmter jüdischer Tonsetzer unsrer Tage hat sich mit seinen Produktionen einem Teile unsrer Öffentlichkeit zugewendet, in welchem die

Verwirrung alles musikalischen Geschmackes von ihm weniger erst zu veranstalten, als nur noch auszubeuten war. Das Publikum unsrer heutigen Operntheater ist seit längerer Zeit nach und nach gänzlich von den Anforderungen abgebracht worden, welche nicht etwa an das dramatische Kunstwerk selbst, sondern überhaupt an Werke des guten Geschmacks zu stellen sind. Die Räume dieser Unterhaltungslokale füllen sich meistens nur mit jenem Teile unsrer bürgerlichen Gesellschaft, bei welchem der einzige Grund zur wechselnden Vornahme irgend welcher Beschäftigung die Langeweile ist: die Krankheit der Langeweile ist aber nicht durch Kunstgenüsse zu heilen, denn sie kann absichtlich gar nicht zerstreut, sondern nur durch eine andre Form der Langeweile über sich selbst getäuscht werden. Die Besorgung dieser Täuschung hat nun jener berühmte Opernkomponist zu seiner künstlerischen Lebensaufgabe gemacht. Es ist zwecklos, den Aufwand künstlerischer Mittel näher zu bezeichnen, deren er sich zur Erreichung seiner Lebensaufgabe bediente: genug, daß er es, wie wir aus dem Erfolge ersehen, vollkommen verstand, zu täuschen, und dieses namentlich damit, daß er jenen von uns näher charakterisierten Jargon seiner gelangweilten Zuhörerschaft * als modern pikante Aussprache aller der Trivialitäten aufheftete, welche ihr so wiederholt oft schon in ihrer natürlichen Albernheit vorgeführt worden waren. Daß dieser Komponist auch auf Erschütterungen und auf die Benutzung der Wirkung von eingewobenen Gefühlskatastrophen bedacht war, darf niemanden befremden, der da weiß, wie notwendig dergleichen von Gelangweilten gewünscht wird; daß hierin ihm seine Absicht aber auch gelingt, darf denjenigen nicht wundern, der die Gründe bedenkt, aus denen unter solchen Umständen ihm alles gelingen muß. Dieser täuschende Komponist geht sogar so weit, daß er sich selbst täuscht, und dieses vielleicht ebenso absichtlich, als er seine Gelangweilten täuscht. Wir glauben wirklich, daß er Kunstwerke

---

* Wer die freche Zerstreutheit und Gleichgültigkeit einer jüdischen Gemeinde während ihres musikalisch ausgeführten Gottesdienstes in der Synagoge beobachtet hat, kann begreifen, warum ein jüdischer Opernkomponist durch das Antreffen derselben Erscheinung bei einem Theaterpublikum sich gar nicht verletzt fühlt, und unverdrossen für dasselbe zu arbeiten vermag, da sie ihn hier sogar minder unanständig dünken muß, als im Gotteshause.

schaffen möchte, und zugleich weiß, daß er sie nicht schaffen kann: um sich aus diesem peinlichen Konflikt zwischen Wollen und Können zu ziehen, schreibt er für Paris Opern, und läßt diese dann leicht in der übrigen Welt aufführen, — heutzutage das sicherste Mittel, ohne Künstler zu sein, doch Kunstruhm sich zu verschaffen. Unter dem Drucke dieser Selbsttäuschung, welche nicht so mühelos sein mag, als man denken könnte, erscheint er uns fast gleichfalls in einem tragischen Lichte; das rein Persönliche in dem gekränkten Interesse macht die Erscheinung aber zu einer tragikomischen, wie überhaupt das Kaltlassende, wirklich Lächerliche, das Bezeichnende des Judentums für diejenige Kundgebung desselben ist, in welcher der berühmte Komponist sich uns in bezug auf die Musik zeigt.

Aus der genaueren Betrachtung der vorgeführten Erscheinungen, welche wir durch die Ergründung und Rechtfertigung unseres unüberwindlichen Widerwillens gegen jüdisches Wesen verstehen lernen konnten, ergibt sich uns besonders nun die dargetane Unfähigkeit unsrer musikalischen Kunstepoche. Hätten die näher erwähnten beiden jüdischen Komponisten * in Wahrheit unsre Musik zu höherer Blüte gefördert, so müßten wir uns nur eingestehen, daß unser Zurückbleiben hinter ihnen auf einer bei uns eingetretenen organischen Unfähigkeit beruhe: dem ist aber nicht so; im Gegenteile stellte sich das individuelle

* Charakteristisch ist noch die Stellung, welche die übrigen jüdischen Musiker, ja überhaupt die gebildete Judenschaft, zu ihren beiden berühmtesten Komponisten einnehmen. Den Anhängern Mendelssohns ist jener famose Opernkomponist ein Gräuel: sie empfinden mit feinem Ehrgefühle, wie sehr er das Judentum dem gebildeteren Musiker gegenüber kompromittiert, und sind deshalb ohne alle Schonung in ihrem Urteil. Bei weitem vorsichtiger äußert sich dagegen der Anhang dieses Komponisten über Mendelssohn, mehr mit Neid, als mit offenbarem Widerwillen das Glück betrachtend, das er in der „gediegeneren" Musikwelt gemacht hat. Einer dritten Fraktion, derjenigen der immer noch fortkomponierenden Juden, liegt es ersichtlich daran, jeden Skandal unter sich zu vermeiden, um sich überhaupt nicht bloßzustellen, damit ihr Musikproduzieren ohne alles peinliche Aufsehen seinen bequemen Fortgang nehme: die immerhin unleugbaren Erfolge des großen Opernkomponisten gelten ihnen denn doch für beachtentenswert, und etwas müsse doch daran sein, wenn man auch vieles nicht gutheißen und für „solid" ausgeben könnte. In Wahrheit, die Juden sind viel zu klug, um nicht zu wissen, wie es im Grunde mit ihnen steht! —

rein musikalische Vermögen gegen vergangene Kunstepochen als eher vermehrt denn vermindert heraus. Die Unfähigkeit liegt in dem Geiste unserer Kunst selbst, welche nach einem andren Leben verlangt, als das künstliche es ist, das ihr mühsam jetzt erhalten wird. Die Unfähigkeit der musikalischen Kunstart selbst wird uns in Mendelssohns, des spezifisch ungemein begabten Musikers, Kunstwirken dargetan; die Nichtigkeit unsrer ganzen Öffentlichkeit, ihr durchaus unkünstlerisches Wesen und Verlangen, wird uns aber aus den Erfolgen jenes berühmten jüdischen Opernkomponisten auf das Ersichtlichste klar. Dies sind die wichtigen Punkte, die jetzt die Aufmerksamkeit eines jeden, welcher es ehrlich mit der Kunst meint, ausschließlich auf sich zu ziehen haben: hierüber haben wir zu forschen, uns zu fragen und zum deutlichen Verständnis zu bringen. Wer diese Mühe scheut, wer sich von dieser Erforschung abwendet, entweder weil ihn kein Bedürfnis dazu treibt, oder weil er die mögliche Erkenntnis von sich abweist, die ihn aus dem trägen Geleise eines gedanken- und gefühllosen Schlendrians heraustreiben müßte, den eben begreifen wir jetzt mit unter der Kategorie der „Judenschaft in der Musik". Dieser Kunst konnten sich die Juden nicht eher bemächtigen, als bis in ihr das darzutun war, was sie in ihr erweislich eben offengelegt haben: ihre innere Lebensunfähigkeit. So lange die musikalische Sonderkunst ein wirkliches organisches Lebensbedürfnis in sich hatte, bis auf die Zeiten Mozarts und Beethovens, fand sich nirgends ein jüdischer Komponist: unmöglich konnte ein diesem Lebensorganismus gänzlich fremdes Element an den Bildungen dieses Lebens teilnehmen. Erst wenn der innere Tod eines Körpers offenbar ist, gewinnen die außerhalb liegenden Elemente die Kraft, sich seiner zu bemächtigen, aber nur, um ihn zu zersetzen; dann löst sich wohl das Fleisch dieses Körpers in wimmelnde Viellebigkeit von Würmern auf: wer möchte aber bei ihrem Anblicke den Körper selbst noch für lebendig halten? Der Geist, das ist: das Leben, floh von diesem Körper hinweg zu wiederum Verwandtem, und dieses ist nur das Leben selbst: nur im wirklichen Leben können auch wir den Geist der Kunst wiederfinden, nicht bei ihrer würmerzerfressenen Leiche. —

Ich sagte oben, die Juden hätten keinen wahren Dichter hervorgebracht. Wir müssen nun hier Heinrich Heines er-

wähnen. Zur Zeit, da Goethe und Schiller bei uns dichteten, wissen wir allerdings von keinem dichtenden Juden: zu der Zeit aber, wo das Dichten bei uns zur Lüge wurde, unsrem gänzlich unpoetischen Lebenselemente alles Mögliche, nur kein wahrer Dichter mehr entsprießen wollte, da war es das Amt eines sehr begabten dichterischen Juden, diese Lüge, diese bodenlose Nüchternheit und jesuitische Heuchelei unsrer immer noch poetisch sich gebaren wollenden Dichterei mit hinreißendem Spotte aufzudecken. Auch seine berühmten musikalischen Stammesgenossen geißelte er unbarmherzig für ihr Vorgehen, Künstler sein zu wollen; keine Täuschung hielt bei ihm vor: von dem unerbittlichen Dämon des Verneinens dessen, was verneinenswert schien, ward er rastlos vorwärtsgejagt, durch alle Illusionen moderner Selbstbelügung hindurch, bis auf den Punkt, wo er nun selbst wieder sich zum Dichter log, und dafür auch seine gedichteten Lügen von unsren Komponisten in Musik gesetzt erhielt. — Er war das Gewissen des Judentums, wie das Judentum das üble Gewissen unsrer modernen Zivilisation ist.

Noch einen Juden haben wir zu nennen, der unter uns als Schriftsteller auftrat. Aus seiner Sonderstellung als Jude trat er Erlösung suchend unter uns: er fand sie nicht und mußte sich bewußt werden, daß er sie nur mit auch unsrer Erlösung zu wahrhaften Menschen finden können würde. Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für den Juden aber zu allernächst soviel als: aufhören, Jude zu sein. Börne hatte dies erfüllt. Aber gerade Börne lehrt auch, wie diese Erlösung nicht in Behagen und gleichgültig kalter Bequemlichkeit erreicht werden kann, sondern daß sie, wie uns, Schweiß, Not, Ängste und Fülle des Leidens und Schmerzes kostet. Nehmt rücksichtslos an diesem, durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerke teil, so sind wir einig und ununterschieden! Aber bedenkt, daß nur eines eure Erlösung von dem auf euch lastenden Fluche sein kann: die Erlösung Ahasvers, — der Untergang!

Erinnerungen

an

Spontini.

Spontinis Tod (1851) hebt eine für den Beobachter des Entwicklungsganges der modernen Opernmusik merkwürdige Erscheinung auf, die darin bestand, daß diejenigen drei Opernkomponisten, welche die drei Hauptrichtungen dieses Kunstgenres vertreten, gleichzeitig noch am Leben waren: wir meinen Spontini, Rossini, und Meyerbeer. Spontini war das letzte Glied einer Reihe von Komponisten, deren erstes Glied in Gluck zu finden ist; was Gluck wollte, und zuerst grundsätzlich unternahm, die möglichst vollständige Dramatisierung der Opernkantate, das führte Spontini — so weit es in der musikalischen Opernform zu erreichen war — aus. Als Spontini durch Tat und Ausspruch erklärte, über das von ihm Erreichte nicht weiter mehr hinausgehen zu können, erschien Rossini, der die dramatische Absicht der Oper vollkommen fahren ließ, und dagegen das in dem Genre liegende frivole und absolut sinnliche Element einzig hervorhob und entwickelte. Außer in dieser Richtung bestand ein charakteristischer Unterschied zwischen der Wirksamkeit beider Tonsetzer namentlich darin, daß Spontini und seine Vorgänger die Geschmacksrichtung des Publikums durch ihr grundsätzliches künstlerisches Wollen bestimmten, und dieses Publikum die Absicht der Meister zu verstehen und in sich aufzunehmen bemüht war; wogegen Rossini das Publikum von dieser

ästhetischen Neigung ablenkte, indem er es bei seiner schwächsten Seite, der bloß zerstreuungssüchtiger Genußgier, faßte, und vom Standpunkte des Künstlers aus ihm das Recht der Bestimmung dessen, was es unterhalten sollte, zusprach. Stand bis zu Spontini der dramatische Komponist im Interesse einer höheren künstlerischen Absicht auffordernd und maßgebend vor dem Publikum, so ist durch und seit Rossini das Publikum nun in eine fordernde und bestimmende Stellung zum Kunstwerke gebracht worden, in welcher es jetzt im Grunde genommen nichts neues mehr vom Künstler gewinnen kann, als nur die Variation des von ihm eben verlangten Themas. — Meyerbeer, der, von der Rossinischen Richtung ausgehend, von vornherein den vorgefundenen Geschmack des Publikums zu seinem künstlerischen Gesetzgeber machte, versuchte nichtsdestoweniger einer gewissen künstlerischen Intelligenz gegenüber sein Kunstverfahren als etwas charakteristisch Grundsätzliches erscheinen zu erlassen: er nahm neben der Rossinischen auch die Spontinische Richtung auf, indem er dadurch notwendig beide verdrehte und entstellte. Unbeschreiblich ist der Widerwille, den Spontini wie Rossini gegen den Ausbeuter und Vermenger der ihnen angehörigen Kunstrichtungen empfanden; erschien dieser dem genial ungenierten Rossini als Heuchler, so begriff ihn Spontini als Verkäufer der unveräußerlichsten Geheimnisse der schaffenden Kunst.

Während der Triumphe Meyerbeers lenkte es unser Auge oft unwillkürlich auf die zurückgezogenen, kaum mehr dem wirklichen Leben angehörenden, wunderlich vereinsamten Meister, die aus der Ferne dem ihnen Unbegreiflichen in dieser Erscheinung zusahen. Vor allem aber fesselte unsren Blick die Kunstgestalt Spontinis, der sich mit Stolz, nicht aber mit Wehmut — denn ein ungeheurer Ekel an der Gegenwart wehrte ihm diese — als den letzten der dramatischen Tonsetzer erkennen durfte, die mit ernster Begeisterung und edlem Wollen ihr Streben einer künstlerischen Idee zugewandt hatten, und aus einer Zeit stammten, wo man allgemein mit Achtung und Ehrfurcht den Bemühungen, diese Idee zu verwirklichen, einen oft innigen und fördernden Anteil zollte.

Rossini, in seiner kräftig üppigen Natur, überlebte noch die schwindsüchtigen Variationen Bellinis und Donizettis auf sein eigenes wollüstiges Thema, das er der Opernwelt als

Mittelpunkt des öffentlichen Geschmackes zum Besten gegeben hatte; Meyerbeers Erfolge leben, ausgebreitet über alle Opernwelt, mitten unter uns, und geben dem denkenden Künstler das Rätsel zu lösen, von welcher Gattung der öffentlichen Künste eigentlich das Operngenre sei. — Spontini aber — starb, und mit ihm ist eine große, hochachtungsvolle und edle Kunstperiode nun vollständig ersichtlich zu Grabe gegangen: sie und er gehören nun nicht mehr dem Leben, sondern — der Kunstgeschichte einzig an. —

Verneigen wir uns tief und ehrfurchtsvoll vor dem Grabe des Schöpfers der „Vestalin", des „Cortez" und der „Olympia"!

Die voranstehende Betrachtung hatte ich sofort nach dem Empfange der Nachricht vom Tode Spontinis für eine Züricher Zeitung so abgefaßt, wie sie der Ernst des Augenblicks eingegeben hatte. In späteren Jahren gelangte ich dazu, unter meinen Erinnerungen an meine Erlebnisse als Dresdener Kapellmeister auch die eigentümlichen Umstände, unter welchen ich mit Spontini im Jahre 1844 sehr genau verkehrte, aufzuzeichnen. Diese hatten sich meinem Gedächtnisse so stark eingeprägt, daß ich schon hieraus einen empfehlenden Schluß auf die besondere und prägnante Physiognomie derselben ziehen durfte, welche sie somit nicht nur für mich der Aufbewahrung wert machten. So auffallend sich nun auch die Mitteilung dieser Erinnerungen neben der vorausgeschickten ernsten Betrachtung ausnehmen möchte, glaube ich doch, daß der aufmerksame Leser keinen eigentlichen Widerspruch entdecken, sondern aus dem Abschlusse meiner Mitteilung vielmehr entnehmen wird, daß ich zu einem sehr hochstellenden, ernsten Urteile über Spontini nicht erst durch die Nachrichten von seinem Tode veranlaßt zu werden bedurfte. —

Für das Spätjahr 1844 hatten wir eine sorgfältig vorzubereitende Wiederaufnahme der „Vestalin" auf das Repertoir des Dresdener Hoftheaters beschlossen. Da wir unter Mitwirkung der Schröder-Devrient einer zum großen Teil

vorzüglichen Aufführung dieser Oper uns versichert halten durften, hatte ich Herrn von Lüttichau, den Intendanten des Hoftheaters, auf den Gedanken gebracht, Spontini, welcher soeben in Berlin große Demütigungen erlitten hatte und sich für immer von dort fortwandte, die unter solchen Umständen wohlgesinnt demonstrative Aufmerksamkeit zu erweisen, ihn zur persönlichen Direktion seines mit Recht so berühmten Werkes einzuladen. Dies geschah, und ich, der ich mit der Leitung der Oper betraut war, erhielt den besonderen Auftrag, mich hierüber mit dem Meister in das Vernehmen zu setzen. Es schien, daß mein Brief, trotzdem er von mir selbst im Französischen geschrieben war, ihn mit einer vorzüglich guten Meinung über meinen Eifer für das Unternehmen erfüllt hatte, denn in einem sehr majestätischen Antwortschreiben drückte er mir seine besonderen Wünsche für die Veranstaltungen zur Feier seiner Mitwirkung aus. Im Betreff der Sänger, da er eine Schröder-Devrient unter ihnen zählte, erklärte er sich unumwunden beruhigt; von Chören und Balletten setzte er voraus, daß man nichts an einer würdigen Ausstattung fehlen lassen würde; auch nahm er an, daß das Orchester ihn vollkommen befriedigen würde, in welchem er die nötige Anzahl vorzüglicher Instrumente voraussetzte, um, wie er sich ausdrückte, das Ganze von „12 guten Kontrabässen garnier" zu sehen („le tout garni de douze bonnes contre-basses"). Diese Phrase brach mir das Herz, denn dieses eine in Zahlen ausgeführte Verhältnis gab mir folgerichtig einen Begriff von der Gediegenheit seiner übrigen Annahmen, und ich eilte nun zum Intendanten, um ihn darauf vorzubereiten, daß die eingeleitete Sache nicht so leicht abgehen würde. Sein Schreck war groß und aufrichtig; sofort mußte ein Mittel ausfindig gemacht werden, die Einladung rückgängig zu machen. Frau Schröder-Devrient erfuhr von unsrer Not: sie, die Spontini gut kannte, lachte wie ein Kobold über unsre naive Unvorsichtigkeit, die wir mit dieser Einladung begangen und fand in einem leichteren Unwohlsein, von dem sie befallen war, das Hilfsmittel, welches sie uns als Vorwand einer scheinbar bedeutenden Verzögerung zur Verfügung stellte. Spontini hatte nämlich auf energische Beschleunigung der Ausführung unsres Vorhabens gedrungen, da ihm, auf das Ungeduldigste in Paris erwartet, nur wenig Zeit für die Befriedigung unsrer Wünsche

frei stände. Hieran anknüpfend mußte ich nun das unschuldige Truggewebe spinnen, mit welchem ich den Meister von der definitiven Annahme der an ihn gerichteten Einladung abbringen sollte. Wir atmeten auf, hielten unsre Proben und befanden uns am Vorabende der gemütlich beabsichtigten Generalprobe, als gegen Mittag ein Wagen vor meinem Hause hielt, und in einem langen blauen Flausrocke der stolze, sonst nur mit spanischer Grandenwürde sich bewegende Meister, leidenschaftlich bewegt, ohne alle Begleitung zu mir in das Zimmer trat, mir meine Briefe vorzeigte, und aus unsrer Korrespondenz mir nachwies, daß er keineswegs unsre Einladung abgelehnt habe, sondern, richtig verstanden, sehr deutlich auf alle unsre Wünsche eingegangen sei. Ich vergaß alle möglichen vorauszusehenden Verlegenheiten über der wirklich herzlichen Freude, den wunderbaren Herrn bei mir zu sehen, unter seiner Leitung sein Werk zu hören, und nahm mir sofort vor, alles nur Erdenkliche zu Stande zu bringen, um ihn zu befriedigen. Dies erklärte ich ihm mit dem aufrichtigsten Eifer: er lächelte fast kindlich freundlich, als er diesen wahrnahm; nur als ich, um ihn kurz über alle Bedenken gegen meine Aufrichtigkeit hinwegzuführen, einfach bat, die morgen stattfindende Probe sogleich selbst zu dirigieren, ward er plötzlich sehr bedenklich, und schien mancherlei, dem entgegenstehende Schwierigkeiten zu erwägen. In großer Aufregung drückte er sich aber über nichts klar aus, so daß es mir schwer hielt, ihm zu entfragen, durch welche Disposition es mir möglich sein würde, ihn zur Übernahme der Direktion dieser Probe zu bewegen. Nach einigen Nachsinnen frug er mich, mit was für einer Art von Taktstock wir dirigierten: ich bezeichnete ihm mit der Hand ungefähr die Größe und Stärke eines mäßigen Stäbchens von gewöhnlichem Holz, welches, mit weißem Papier überzogen, uns immer frisch vom Kapelldiener serviert wurde. Er seufzte, und frug mich, ob ich es wohl für möglich hielte, ihm bis morgen einen Taktstock von schwarzem Ebenholz, von höchst ansehnlicher Länge und Stärke, die er mir an seinem Arme und mit der hohlen Hand bezeichnete, und an dessen beiden Enden ein ziemlich bedeutender weißer Knopf von Elfenbein angebracht werden sollte, verfertigen zu lassen. Ich versprach ihm jedenfalls ein ganz ähnlich aussehendes Instrument schon für die nächste Probe, ein vollständig auch dem verlangten Materiale entspre-

chendes aber für die Aufführung zu besorgen. Auffallend beruhigt strich er sich über die Stirn, erlaubte mir seine Übernahme der Direktion für morgen anzukündigen, und fuhr nun in sein Hotel, nachdem er mir noch einmal genau seine Anforderungen in Betreff des Taktstockes eingeschärft hatte. —

Ich glaubte halb zu träumen, und verbreitete im Sturme die Kunde des Vorgefallenen und Bevorstehenden; wir waren ertappt. Die Schröder-Devrient erbot sich zum Sündenbock, und ich setzte mich mit dem Theatertischler wegen des Taktstockes in das genaueste Einvernehmen. Dieser geriet so weit gut, daß er die gehörige Länge und Stärke hatte, schwarz aussah und große weiße Knöpfe trug. So kam es denn wirklich zur Probe. Spontini befand sich an seinem Platze im Orchester augenfällig geniert und wünschte vor allen Dingen die Hoboen in seinem Rücken plaziert; da diese vereinzelte Umstellung für jetzt in der Gliederung des Orchesters große Verwirrung hervogerufen haben würde, versprach ich ihm dies nach der Probe zu veranstalten. Er schwieg, und ergriff nun den Taktstock. Augenblicklich verstand ich, warum er auf die Form desselben eine so große Bedeutung legte: er faßte diesen nämlich nicht, wie wir andren Dirigenten, bei dem Ende an, sondern ergriff ihn ziemlich in der Mitte mit der vollen Faust, und bewegte ihn der Art, daß man deutlich sah, er fasse den Taktstock als Marschallstab auf und gebrauche ihn nicht zum Taktieren, sondern zum Kommandieren. Nun entspann sich bald im Verlauf der ersten Szenen eine Verwirrung, die um so unheilvoller sich gestaltete, als für des Meisters Mitteilungen an das Orchester, wie an die Sänger, sein konfuser Gebrauch der deutschen Sprache von größter Behinderung für die Verständigung war. So viel merkten wir aber bald, daß es ihm vor allem daran gelegen war, uns von dem Gedanken abzubringen, daß dies die Generalprobe sein sollte, wogegen er ein ganz neu zu beginnendes Studium der Oper ins Auge gefaßt hatte. Die Verzweiflung namentlich meines guten alten Chordirektors und Regisseurs Fischer, welcher mit großem Enthusiasmus zuvor die Berufung Spontinis mit betrieben hatte, war nicht gering, als er dieser nun unvermeidlichen Störung des Repertoires inne ward; sie ging endlich in offene Wut über, in deren Blindheit er in allem, was Spontini vorbrachte, nur neue Chikanen zu verstehen glaubte, und dagegen im gröb-

sten Deutsch unverhohlen replizierte. Einmal winkte mich Spontini nahe zu sich, um in Betreff eines soeben beendeten Chores mir zuzuflüstern: „mais savez-vous, vos choeurs ne chantent pas mal“. Mißtrauisch hatte Fischer dem zugesehen, und frug, mich wütend: „was hat der alte . . . . . wieder?“ Es gelang mir kaum, den so schnell umgeschlagenen Enthusiasten nur einigermaßen zu beruhigen. — Den größten Aufenthalt verursachte im ersten Akte die Evolution des Triumphmarsches; vor allem äußerte der Meister mit lautestem Eifer seine höchste Unzufriedenheit über das gleichgültige Benehmen des Volkes beim Aufzuge der Vestalinnen; er hatte nämlich nicht bemerkt, daß auch nach den Anordnungen unsrer Rigie sich beim Erscheinen der Priesterinnen alles auf das Knie senkte, denn nichts dem Auge nur Erkennbares war für den äußerst kurzsichtigen Meister vorhanden; was er verlangte, war, daß der heilige Respekt der römischen Armee durch ein mit einem Schlage vor sich gehendes Niederstürzen, namentlich aber krachendes Aufschlagen der Speere auf den Boden, mit äußerster Drastik sich kundgeben sollte. Das mußte nun unzählige Male probiert werden; immer aber klapperten einige Spieße zu früh oder zu spät; er selbst machte das Manöver einige Male mit dem Taktstocke auf dem Pulte; es half nichts, der Krach war nicht dezidiert und energisch genug. Nun entsann ich mich allerdings der merkwürdigen Präzision und fast erschreckenden Wirkung, mit welcher ähnliche Evolutionen in der Aufführung des „Ferdinand Cortez“, welche in früheren Jahren in Berlin so vielen Eindruck auf mich gemacht hatte, ausgeführt wurden, und begriff, daß die bei uns übliche Weichheit in solchen Manövern einer sehr angelegentlichen und zeitraubenden Schärfung bedürfen würde, um den für seine Forderungen hierfür sehr verwöhnten Meister zufrieden zu stellen. Nach dem ersten Akte beschritt nun wirklich Spontini die Bühne, um den von ihm in seiner Nähe vermuteten Künstlern der Dresdener Hoftheaters einer ausführlichen Darlegung die Gründe dafür klar zu machen, daß er eine bedeutende Aufschiebung der Oper bestehen müsse, um Zeit zu gewinnen, durch die verschiedenartigsten Proben die Aufführung seinem Sinne entsprechend vorbereiten zu können. Alles war aber bereits in vollster Auflösung begriffen; die Sänger, der Regisseur, waren wie im Sturm nach allen Seiten hin zerstreut, um über das Elend der

Situation sich in ihrer Weise Luft zu machen: nur die Theaterarbeiter, Lampenputzer und einige Choristen hielten in einem Halbkreise um Spontini Stand, um dem merkwürdigen Manne zuzusehen, wie er mit wunderlichem Affekte von den Erfordernissen der wahren theatralischen Kunst perorierte. Ich wandte mich der grauenhaften Szene zu, bedeutete Spontini freundlich und unterwürfig das Unnötige seiner Ereiferung, versicherte, daß alles geschehen würde, was er wünsche, namentlich auch, daß man Herrn Eduard Devrient, welcher die Vorstellung der „Vestalin“ in seinem Geiste von Berlin her genau inne habe, zur Abrichtung des Chores und der Statisten zu der gebührenden Empfangsfeierlichkeit der Vestalinnen herbeiziehen würde, und entführte ihn so der unwürdigen Situation, in welcher ich ihn zu meinem Entsetzen betroffen fand. Dies beruhigte ihn; wir entwarfen einen Plan für die Ausführung der Proben nach seinem Wunsche, und in Wahrheit war ich der einzige, der diese Wendung der Dinge, trotz allem, nicht unwillkommen hieß, da die meist fast burlesken Züge im Gebaren Spontinis mich doch die ungemeine Energie durchblicken ließen, mit welcher hier, wenn auch in seltsamer, mir aber allmählich erklärlicher Entstellung, ein unsrer Zeit fast unkenntlich gewordenes Ziel der theatralischen Kunst verfolgt und festgehalten wurde.

Wir begannen nun zunächst noch mit einer Klavierprobe, in welcher der Meister seine Wünsche besonders an die Sänger mitteilen sollte. Wir erfuhren durch ihn hiebei im Grunde wenig neues; er gab uns weniger Bemerkungen über Einzelheiten des Vortrages, als Auslassungen über das allgemeine der Auffassung, wobei ich bemerkte, daß er sich bereits zu einer entschiedenen Rücksichtsnahme gegen die renommierten Sänger, wie die Schröder-Devrient und Tichatschek es waren, gewöhnt hatte. Letzterem verbot er nur das Wort „Braut“, mit welchem Licinius in der deutschen Übersetzung „Julia“ anzureden hatte; dies klang seinem Ohre entsetzlich, und er begriff nicht, wie man so etwas Gemeines wie die Laute dieses Wortes, für die Musik verwenden könnte. Dem weniger begabten und ziemlich rohen Sänger des Oberpriesters gab er jedoch eine umständlichere Lektion über die Auffassung seines Charakters, welchen er aus dem rezitativischen Dialoge mit dem Haruspex zu entnehmen habe; hier sehe er nämlich, daß das Ganze nur auf

Priesterbetrug beruhe und auf Benutzung des Aberglaubens berechnet sei. Der Pontifex gebe zu verstehen, daß er seinen Gegner selbst an der Spitze der römischen Kriegsmacht nicht fürchte, weil er für den schlimmsten Fall seine Maschinen bereit halte, welche, sobald es nicht anders ginge, durch ein Wunder das verloschene Feuer der Vesta wieder entzünden sollten, wodurch, selbst wenn Julia somit dem Opfertode entgehen sollte, die Macht des Priestertums dennoch unangetastet erhalten bleiben würde. — Gelegentlich einer Besprechung des Orchesters hatte ich Spontini um Belehrung darüber gebeten, warum er, der sonst durchgehends die Posaunen sehr energisch angewandt, gerade bei dem prachtvollen Triumphmarsche des ersten Aktes sie schweigen ließ; ganz verwundert frug er dagegen: „est-ce que je n'y ai pas de trombonnes?“ Ich zeigte ihm die gestochene Partitur, und nun bat er mich, zu diesem Marsche Posaunen zu setzen, damit sie möglichst in der nächsten Probe schon ausgeführt werden könnten. Auch sagte er mir: „j'ai entendu dans votre ‚Rienzi‘ un instrument, que vous appelez ‚Bass-tuba‘; je ne veux pas bannir cet instrument de l'orchestre: faites m'en une partie pour la Vestale“. Es machte mir Freude, mit Auswahl und Diskretion seinem Wunsche nachzukommen. Als er in der Probe zum ersten Male die Wirkung hiervon gewahr wurde, warf er mir einen wirklich zärtlichen Blick des Dankes zu, und der Eindruck dieser unschwierigen Bereicherung seiner Partitur war auf ihn so andauernd, daß er später aus Paris in einem sehr freundschaftlichen Briefe mich um die Zusendung eines Particelles dieser von mir hinzugefügten Instrumente bat; nur erlaubte es sein Stolz nicht, in dem Ausdrucke, mit dem er das Gewünschte bezeichnete, zuzugestehen, daß er etwas von mir Verfaßtes verlangte, sondern er schrieb: „envoyez-moi une partition des trombonnes pour la marche triomphale et de la Basse-tuba, telle quelle a été exécutée sous ma direction à Dresde“. — Meine besondere Ergebenheit bezeugte ich ihm außerdem durch den Eifer, mit welchem ich eine vollkommene Umstellung der Instrumente des Orchesters nach seinem Wunsche herrichtete. Dieser Wunsch bezog sich weniger auf ein System, als auf seine Gewöhnung, und von welcher Wichtigkeit es für ihn war, in dem Gewohnten nicht die mindeste Änderung eingetreten zu wissen, erhellte mir, als er mir den Charakter seiner Direk-

tionsweise erläuterte; er dirigiere — so sagte er — nämlich das Orchester nur durch den Blick seines Auges: „mein linkes Auge ist erste Violine, mein rechtes zweite Violin; um mit dem Blick zu wirken, muß man daher keine Brille tragen, wie schlechte Dirigenten es tun, selbst wenn man kurzsichtig ist. Ich" — so gestand er zutraulich — „sehe nicht einen Schritt weit, und doch bewirke ich durch meine Augen, daß alles nach meinem Willen geht." Einzelheiten in der von ihm zufällig gewöhnten Orchesteraufstellung waren allerdings sehr irrational; jedenfalls von einem frühesten Pariser Orchester her, wo sich dies durch irgend eine Not gerade so ergeben hatte, rührte die Gewohnheit, die beiden Hoboe-Bläser unmittelbar hinter sich zu haben; diese mußten daher die Mündung ihrer Instrumente dem Ohre des Publikums abwenden, und unser vorzüglicher Hoboist war so empört über diese Zumutung, daß es mir nur durch besonders scherzhafte Behandlung dieser Angelegenheit gelang, ihn für diesmal zu beschwichtigen. Außendem beruhte die Gewöhnung Spontinis in diesem Betreff allerdings auf einem sehr richtigen, und leider bei den meisten deutschen Orchestern noch gänzlich verkannten Systeme, wonach das Quartett der Saiteninstrumente gleichmäßig über das ganze Orchester sich ausbreitet, die durch Kulmination auf einen Punkt erdrückenden Blech- und Schlaginstrumente getrennt, auf beide Flanken verteilt, und die zarteren Blasinstrumente in geeigneter Annäherung als Kette zwischen den Violinen sich dahinziehen; wogegen die selbst jetzt noch bei den größten und berühmtesten Orchestern übliche Zerteilung des Instrumentalkomplexes in zwei Hälften, die der Saiten- und die der Blasinstrumente, eine wirkliche Roheit und Gefühllosigkeit für die Schönheit eines sich innig verschmelzenden, überallhin gleich wirkenden Orchesterklanges bekundet. Ich war sehr froh, bei dieser Veranlassung die glückliche Neuerung in Dresden durchsetzen zu können, da es, durch die Forderung Spontinis angeregt, nun leicht war, den Befehl zur Beibehaltung der Änderung beim Könige zu erlangen. Es blieb mir nach Spontinis Fortgang nur übrig, einige Zufälligkeiten und Sonderbarkeiten in seinen Anordnungen auszugleichen und zu korrigieren, um von nun an zu einer befriedigenden und sehr wirksamen Aufstellung des Orchesters zu gelangen.

Bei allen Sonderbarkeiten, welche Spontinis Direktion

der Proben begleiteten, faszinierte der seltene Mann doch Musiker und Sänger in der Art, daß der Aufführung eine ganz ungewöhnliche Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Charakteristisch war durchgehends die Energie, mit welcher er auf eine oft ausschweifend scharfe Hervorhebung der rhythmischen Akzente drang; er hatte hierfür im Verkehr mit dem Berliner Orchester es sich angewöhnt, die hervorzuhebende Note mit dem, Anfangs mir unverständlichen Ausdrucke „diese" zu bezeichnen, was zumal Tichatschek, ein wirkliches rhythmisches Gesangsgenie, besonders erfreute, da er ebenfalls die Gewohnheit hatte, bei wichtigen Eintritten die Choristen dadurch zu besonderer Präzision anzufeuern, daß er behauptete, es gelte nur die erste Note ordentlich hervorzuheben, das Übrige fände sich ganz von selbst. Im Ganzen stellte sich somit allmählich ein guter und dem Meister gewogener Geist ein; nur die Bratschisten trugen ihm einen Schreck, den er ihnen gemacht, noch lange nach: in der Begleitung der lugubren Kantilene der Julia im Finale des zweiten Aktes entsprach die Ausführung der schaurig weichen Begleitungsfigur in den Bratschen seinem Wunsche nicht; er wendete sich daher plötzlich zu diesen, und rief ihnen mit einer hohlen Grabesstimme zu: „ist der Tod in den Bratschen!" Die zwei bleichen, an unheilbarer Hypochondrie leidenden Greise, welche am ersten Pulte dieses Instrumentes zu meinem Leidwesen, trotz ihrer Anwartschaft auf Pensionierung, sich immer noch fest geklammert hielten, starrten mit wahrem Entsetzen zu Spontini hinauf und glaubten eine Drohung zu hören: ich mußte ihnen nun den Wunsch Spontinis ohne theatralische Drastik zu erläutern suchen, um sie allmählich wieder ins Leben zu rufen. — Auf der Szene wirkte Herr Eduard Devrient sehr förderlich zur Herstellung eines scharf sich ausdrückenden Ensembles, auch wußte er Rat zu schaffen, um einer Forderung Spontinis gerecht zu werden, die uns alle in große Verlegenheit setzte. Nach der auf allen deutschen Theatern angenommenen Kürzung beschlossen auch wir nämlich die Oper mit dem feurigen, vom Chor akkompagnierten Duettsatze des Licinius und der Julia nach deren Rettung; allein Meister bestand darauf, die der französischen Opera seria ureigentümliche Schluß-Szene mit heiterem Chor und Ballett noch angefügt zu wissen. Es wiederstand ihm durchaus, auf dem traurigen Begräbnisplatze sein

glänzendes Werk elend ausgehen zu sehen; die Dekoration mußte verwandelt werden, im heitersten Lichte der Rosenhain der Venus sich zeigen, und an deren Altar unter heiteren Tänzen und Gesängen das geprüfte Liebespaar von mit Rosen geschmückten Priestern und Priesterinnen der Venus anmutig getraut werden. So geschah es denn auch, — leider aber nicht zugunsten des von allen so sehr gewünschten Erfolges.

In der Aufführung, welche mit großer Präzision und schönem Feuer vor sich ging, stellte sich in betreff der Besetzung der Hauptpartie ein Übelstand heraus, der von keinem von uns zuvor beachtet worden war. Offenbar war unsre große Schröder-Devrient nicht mehr in dem Alter, und namentlich war ihr etwas mütterlich gewordenes Äußere nicht glücklich geeignet, um als „jüngste" der Vestalinnen, wie sie angesprochen wird, namentlich neben einer Oberpriesterin günstig zu wirken, welche, wie es hier der Fall war, durch ganz ausnehmend mädchenhafte Jugendlichkeit, die durch nichts zu verbergen war, sich hervorhob. Dies war meine damals siebzehnjährige Nichte, Johanna Wagner, welche außerdem mit ihrer, gerade um jene Zeit hinreißend schönen Stimme und glücklichen Begabung für theatralischen Akzent ganz unwillkürlich in jedem Zuhörer den Wunsch anregte, die Rollen zwischen ihr und der großen Meisterin vertauscht zu sehen. Der scharfblickenden Devrient entging dieser für sie ungünstige Umstand nicht, und sie schien sich hierdurch veranlaßt zu fühlen, durch besondere Aufbietung jedes ihr zu Gebote stehenden Effektmittels in ihrer schwierigen Stellung sich siegreich zu behaupten zu suchen, was sie nicht selten zu einiger Übertreibung, in einem Hauptmomente aber zu einem wahrhaft unschönen Exzesse hinriß. Als ihr, nach dem großen Terzett des zweiten Aktes, von dem durch die Flucht geretteten Geliebten nach dem Vordergrunde zurückschreitend, in furchtbarer Erschöpfung das „er ist frei!" aus dem gepreßten Herzen hervorbricht, ließ sie sich verleiten, diese Worte völlig zu sprechen, statt zu singen. Welche Wirkung ein im übermäßigen Affekte mit Annäherung an den reinen Sprachakzent ausgestoßenes entscheidendes Wort hervorzubringen vermag, hatte sie bereits im „Fidelio" zur höchsten Hingerissenheit des Publikums oft bewährt, wenn sie bei der Stelle: Noch einen Schritt und du bist tot!" das tot fast mehr sprach als sang. Diese unge-

heuere Wirkung, die gerade auch ich empfunden, beruhte auf dem wunderbaren Schreck, der sich meiner bemächtigte, aus der idealen Sphäre, in welche die Musik selbst die grauenhaftesten Situationen erhebt, plötzlich auf den nackten Boden der schrecklichsten Realität, wie durch einen Beilschlag des Henkers, mich geschleudert zu sehen. Hierin gab sich die unmittelbare Erkenntnis der äußersten Spitze des Erhabenen kund, welche ich, mit der Erinnerung an diesen Eindruck, als den blitzartigen Moment bezeichne, welcher zwei ganz verschiedene Welten, da wo sie sich berühren und doch vollständig trennen, in der Weise erleuchtet, daß wir eben für diesen Moment den Blick wirklich in beide Welten zugleich werfen. Welch ungeheuere Bewandtnis es aber mit diesem Momente hat, und daß mit ihm, dem furchtbaren, kein eigennütziges Spiel zu treiben ist, erfuhr ich heute an dem vollständigen Verunglücken der Absicht der großen Künstlerin. Das tonlose, mit heiserem Klange herausgepreßte Wort übergoß mich und das ganze Publikum wie mit kaltem Wasser, so daß wir alle in ihm nichts ersahen, als einen mankierten Theatereffekt. — Waren nun die Erwartungen des Publikums, welches außerdem mit doppelten Preisen das Kuriosum, Spontini dirigieren zu sehen, zu bezahlen hatte, zu hoch gespannt gewesen; mochte der ganze Stil des Werkes mit seinem französisierten antiken Sujet, trotz der Pracht und Schönheit der Musik, unwillkürlich etwas veraltet vorkommen, oder mochte endlich auch der unglücklich matte Schluß, fast ähnlich wie der verfehlte dramatische Effekt der Devrient, ernüchternd wirken, kurz, es wollte zu keinem rechten Enthusiasmus kommen, und der Erfolg des Abends erklärte sich als eine etwas matte Ehrenbezeigung für den weltberühmten Meister, welcher mit seiner ungeheueren Rüstung von Orden eine mich peinlich brührende Erscheinung abgab, als er dem kurzatmigen Hervorrufe des Publikums durch dankenden Hervortritt auf der Bühne entsprach.

Niemandem war dieser nicht sonderlich erquickliche Erfolg weniger entgangen, als Spontini selbst. Er beschloß einen besseren Anschein zu ertrotzen, und bestand hierzu auf der Ergreifung des Mittels, welches er in Berlin fortgesetzt anzuwenden gewohnt war, um seine Opern stets vor vollem Hause und belebtem Publikum zu geben. Er wählte nämlich immer die Sonntage hierfür, weil ihm die Erfahrung gezeigt hatte, daß

Sonntags stets das Haus voll und das Publikum belebt war. Da nun der nächste Dresdener Sonntag, an welchem er seine „Vestalin“ nochmals zu dirigieren sich erbot, noch etwas fern lag, verschaffte uns diese neue Verlängerung seines Aufenthaltes den wiederholten Genuß des besonderen Interesses, mit Spontini öfter in geselligem Verkehr zusammen zu sein. An die teils bei Frau Devrient, teils auch bei mir, in der Unterhaltung mit Spontini verlebten Stunden habe ich eine so genaue Erinnerung bewahrt, daß ich davon gern einiges mitteile.

Unvergeßlich bleibt mir ein Gastmahl bei der Schröder-Devrient, infolgedessen wir mit Spontini und seiner Frau (einer Schwester des berühmten Pianofortefabrikanten Erard) lange unter sehr anregenden Gesprächen zusammen waren. Seine gewöhnliche Teilnahme an der Unterhaltung war ein vornehm ruhiges Anhören der Gespräche andrer, welches die Erwartung, um seine Meinung ersucht zu werden, auszudrücken schien. Sobald er dann sprach, geschah es mit rhetorischer Feierlichkeit, in scharf präzisierten Sätzen von kategorischer Tendenz und mit dem Akzent, der jeden Widerspruch als eine Beleidigung erklärte. In steigende Aufregung geriet er jedoch, als wir nach dem Diner näher zusammenrückten. So weit ihm dies möglich war, schien er mir wirklich seine besondere Zuneigung geschenkt zu haben; er erklärte offen, daß er mich lieb habe und dies mir nun dadurch bezeugen wolle, daß er mich vor dem Unglück bewahre, in meiner Karriere als dramatischer Komponist fortzufahren. Er glaube wohl, daß es ihm schwer fallen werde, mich von dem Werte eines solchen Freundschaftsdienstes zu überzeugen; da er es aber für wichtig halte, auf diese Weise für mein Glück zu sorgen, werde es ihn nicht verdrießen, zu diesem Zwecke ein halbes Jahr in Dresden zu verweilen, welche Gelegenheit wir ja zugleich dazu benützen könnten, seine übrigen Opern, namentlich auch „Agnes von Hohenstaufen“, unter seiner Leitung zur Aufführung zu bringen.

Um seine Ansicht des Verderblichen der Karriere eines dramatischen Komponisten als Nachfolger Spontinis zu bezeichnen, begann er mit einem seltsamen Lobe für mich; er sagte: „quand j'ai entendu votre Rienzi, j'ai dit, c'est un homme de génie, mais déjà il a plus fait qu'il ne peut faire.“ Um nun zu zeigen, was er unter diesem Paradoxon verstehe, holte er

folgendermaßen aus: „après Gluck c'est moi qui ai fait la grande révolution avec la Vestale; j'ai introduit le ‚Vorhalt de la sexte' dans l'harmonie et la grosse caisse dans l'orchestre; avec Cortez j'ai fait un pas plus avant; puis j'ai fait trois pas avec Olympie. Nurmahal, Alcidor et tout ce que j'ai fait dans les premiers temps de Berlin, je vous les livre, c'était des œuvres occasionnelles; mais puis j'ai fait cent pas en avant avec Agnès de Hohenstaufen, où j'ai imaginé un emploi de l'orchestre remplaçant parfaitement l'orgue.“ Seit dieser Zeit habe er sich abermals mit einem Sujet „les Athéniennes“ zu beschäftigen gesucht; er sei sogar dringend vom Kronprinzen, dem jetzigen Könige von Preußen, zur Vollendung dieser Arbeit aufgefordert worden, — und zugleich zog er aus seinem Portefeuille zum Zeugnis der Wahrheit einige Briefe dieses Monarchen hervor, welche er uns zu lesen gab. Erst nachdem dieses sorgfältig unsrerseits geschehen war, fuhr er fort, daß er trotz dieser schmeichelhaften Aufforderung die musikalische Bearbeitung des übrigens sehr guten Sujets aufgegeben habe, weil es ihm zu Sinnen gekommen sei, daß er unmöglicherweise seine „Agnes von Hohenstaufen“ übertreffen, und etwas Neues erfinden können würde. Die Konklusion lautete nun: „Or, comment voulez-vous que quiconque puisse inventer quelque chose de nouveau, moi Spontini déclarant ne pouvoir en aucune façon surpasser mes œuvres précédentes, d'autre part étant avisé que depuis la Vestale il n'a point été écrit une note qui ne fut volée de mes partitions?“ Daß diese Behauptung nicht etwa nur eine Phrase sei, sondern auf der genauesten wissenschaftlichen Untersuchung beruhe, dafür führte er das Zeugnis seiner Frau an, welche mit ihm eine voluminöse Abhandlung eines berühmten Mitgliedes der französischen Akademie, dessen Schrift aber aus gewissen Gründen durch den Druck nicht veröffentlicht worden sei, gelesen habe. In dieser sehr eingänglichen Abhandlung von dem größten wissenschaftlichen Werte sei nachgewiesen, daß ohne den von Spontini in der „Vestalin“ erfundenen Vorhalt der Sexte die ganze moderne Melodie nicht existieren würde, und daß jede melodische Form, deren man sich seitdem bedient hätte, lediglich seinen Stücken entnommen sei. Ich war starr, hoffte aber doch den unerbittlichen Meister mindestens über die ihm selbst vorbehaltenen Möglichkeiten zu einer

besseren Meinung zu bringen. Ich gab zu, daß dem allen gewiß ganz so sei, wie jener Akademiker es bewiesen; dennoch frug ich ihn, ob er nicht glaube, daß, wenn ihm ein dramatisches Gedicht von neuer, ihm noch unbekannt gebliebener poetischer Tendenz vorgelegt würde, er aus dieser auch Anregung zu neuer musikalischer Erfindung gewinnen würde. Mitleidig lächelnd erklärte er, daß meine Frage eben einen Irrtum enthalte: worin sollte dieses Neue bestehen? „Dans la Vestale j'ai composé un sujet romain, dans Fernand Cortez un sujet espagnol-mexicain, dans Olympie un sujet grec-macédonien, enfin dans Agnès de Hohenstaufen un sujet allemand: tout le reste ne vaut rien." Er hoffe doch nicht, daß ich etwa das sogenannte romantische Genre „à la Freischütz" im Sinne habe? Mit solchen Kindereien gebe sich kein ernster Mann ab; denn die Kunst sei etwas Ernstes, und allen Ernst habe er erschöpft. Aus welcher Nation endlich sollte auch der Komponist kommen, der ihn überbieten könnte? Doch nicht etwa von den Italienern, welche er einfach als cochons traktierte, von den Franzosen, welche es nur diesen nachgemacht hätten, oder von den Deutschen, welche nie aus ihren Kindereien herauskommen würden, und bei denen, wenn jemals gute Anlagen unter ihnen gewesen wären, jetzt durch die Juden bereits alles verdorben sei? „Oh, croyez-moi, il y avait de l'espoir pour l'Allemagne lorsque j'étais empereur de la musique à Berlin; mais depuis que le roi de Prusse a livré sa musique au désordre occasionné par les deux juifs errants qu'il a attirés, tout espoir est perdu."

Unsre liebenswürdige Wirtin glaubte nun zu bemerken, daß es gut sei, den sehr aufgeregten Meister etwas zu zerstreuen. Das Theater lag nur wenige Schritte von ihrer Wohnung entfernt; sie lud ihn ein, sich von einem Freunde, der sich unter den Gästen befand, hinüber geleiten zu lassen, um von einer Aufführung der „Antigone", welche soeben dort vor sich ging, und die ihn gewiß wegen der antiken Einrichtung der Bühne, nach Sempers vorzüglichem Arrangement, interessieren würde, sich etwas anzusehen. Er wollte dies abschlagen, da er behauptete, dies alles schon besser von seiner „Olympia" her zu kennen. Dennoch gelang es, ihn dazu zu bewegen; nur kehrte er nach kürzester Zeit wieder zurück, und erklärte verächtlich lächelnd, genug gesehen und gehört zu haben, um in seiner Meinung

bestärkt zu sein. Sein Begleiter erzählte uns, daß, kurz nachdem er mit Spontini auf die fast ganz leere Tribüne des Amphitheaters getreten, dieser beim Beginne des Bacchus-Chores sich zu ihm umgewendet habe: „C'est de la Berliner Sing-Académie, allons nous en.“ Durch die geöffnete Türe sei ein Streiflicht auf eine zuvor unbemerkte einsame Gestalt hinter einer Säule gefallen; der Begleiter habe Mendelssohn erkannt, und sofort geschlossen, daß dieser Spontinis Äußerung vernommen habe.

Aus den sehr erregten Äußerungen des Meisters ging uns in der Folge noch deutlich hervor, daß er es darauf abgesehen habe, von uns veranlaßt zu werden, längere Zeit in Dresden zu verweilen, und seine sämtlichen Opern zur Aufführung zu bringen. Bereits glaubte aber Frau Schröder-Devrient weise daran zu tun, in Spontinis eigenem Interesse, da sie ihm einen ärgerlichen Mißerfolg seiner leidenschaftlich genährten Erwartungen betreffs der Aufnahme einer zweiten Aufführung der „Vestalin“ ersparen wollte, eben diese Aufführung während seiner Anwesenheit zu verhindern. Sie schützte wiederum ein Unwohlsein vor, und ich erhielt von der Direktion den Auftrag, Spontini von der voraussichtlich längeren Verzögerung in Kenntnis zu setzen. Dieser Besuch war mir so peinlich, daß es mir lieb war, mich vom Musikdirektor Röckel, welchen Spontini ebenfalls liebgewonnen hatte, und welchem das Französische weit geläufiger war als mir, begleiten zu lassen. Mit wahrer Bangigkeit traten wir ein und vermuteten, einen bösen Auftritt erleben zu müssen: wie erstaunt waren wir dagegen, als wir den Meister, welcher durch ein Billett der Devrient bereits freundlich unterrichtet war, mit heiter verklärter Miene antrafen. Er eröffnete uns, daß er auf das schnellste nach Paris reisen müsse, um von dort so bald als möglich nach Rom zu gelangen, wohin er vom heiligen Vater berufen sei, von dem ihm soeben die Ernennung zum „Grafen von San Andrea“ zugekommen sei. Zugleich zeigte er uns noch ein zweites Dokument, durch welches ihm der König von Dänemark „den dänischen Adel verliehen habe“; es war dies nämlich die Ernennung zum Ritter vom Elefantenorden, welcher allerdings Adelswürde verleiht; er erwähnte aber nur dieses Adels, nicht des Ordens, weil ihm dies schon zu gemein war. Seine stolze Genugtuung hierüber äußerte sich mit fast

kindischer Freude; aus dem engen Kreise der Dresdener Vestalinoperation war er wie durch Zauber befreit und in ein Reich der Glorie versetzt, aus welchem er auf die Opernnöten dieser Welt mit engelhaftem Behagen herabblickte. Von mir und Röckel wurden der heilige Vater und der König von Dänemark innig gepriesen. Wir schieden mit Rührung von dem seltsamen Meister, und, um ihn ganz glücklich zu machen, gab ich ihm das Versprechen, seinen Freundesrat in betreff des Opernkomponierens recht angelegentlich zu überdenken.

Über seinen endlich erfolgten Tod teilte mir Berlioz, der sein Sterbelager nie verließ, mit, daß der Meister sich auf das äußerste gegen sein Sterben gesträubt habe; wiederholt rief er: „je ne veux pas mourir, je ne veux pas mourir!“ Als ihn Berlioz tröstete: „comment pouvez-vous penser mourir, vous, mon maître, qui êtes immortel!“ verwies ihm dies Spontini ärgerlich: „ne faites pas d'esprit!“ — Die Nachricht von seinem Tode, welche ich in Zürich erhielt, berührte mich, trotz aller wunderlichen Erfahrungen und Erinnerungen, doch sehr bedeutsam: ich gab meiner Stimmung und meinem Urteil über ihn einen gedrängten Ausdruck in der „Eidgenössischen Zeitung“, wobei ich besonders das an ihm hervorhob, daß er, im Gegensatze zu dem jetzt herrschenden Meyerbeer und selbst zu dem noch lebenden greisen Rossini, sich durch einen wahrhaften Glauben an sich und seine Kunst ausgezeichnet habe. Daß dieser Glaube, wie es ich fast zu meinem Entsetzen erleben mußte, in einen gespenstigen Aberglauben ausgeartet war, verschwieg ich.

Ich entsinne mich nicht, in meiner damaligen Stimmung in Dresden Veranlassung gefunden zu haben, über die höchst sonderbaren Eindrücke, welche ich von der merkwürdigen Begegnung mit Spontini erhielt, gründlicher nachzudenken, um sie mit meiner, eben hierbei nichtsdestoweniger gesteigerten, Hochachtung für den großen Meister in Übereinstimmung zu bringen. Offenbar hatte ich nur seine Karikatur kennen gelernt; die Anlagen zu einer so auffallenden Übertreibung des Selbstbewußtseins mögen allerdings schon aus dem in seinen rüstigen Jahren von ihm bewährten Charakter nachweislich ein. Nicht minder nachweisbar dünkte mich jedoch auch der Einfluß des ganz wesenhaften Verfalles der musikalisch dramatischen Kunsttendenz der Periode, welche Spontini in einem so unklaren und nichtigen

Verhältnisse, wie seine Berliner Stellung es enthielt, altern sah. Daß er sein Hauptverdienst ganz überraschenderweise in Nebendinge setzte, zeigte an, daß sein Urteil kindisch geworden war; dies konnte jedoch in meinen Augen den ungemeinen Wert seiner Werke, mochte er selbst ihn auch in monströser Übertreibung begreifen, deshalb nicht herabsetzen. Was ihn dagegen zu so maßloser Selbstschätzung getrieben hatte, sein Vergleich mit denjenigen Kunstgrößen, welche jetzt ihn verdrängten, konnte, wenn ich ihn meinerseits ebenfalls anstellte, nicht minder zu seiner Rechtfertigung dienen; denn in seiner Verachtung dieser Größen fühlte ich in meinem tiefsten Innern mich ihm verwandter, als ich damals noch laut gestehen mochte. So kam es, daß sonderbarerweise diese Begegnung in Dresden, so durchweg lächerliche Züge sie fast einzig auch darbot, mich im Grunde mit einer beinahe grauenvollen Sympathie für diesen Mann erfüllte, dessen Gleichen ich nie wieder begegnen sollte.

Nachruf

an

L. Spohr und Chordirektor W. Fischer.

(Brieflich an einen älteren Freund in Dresden. Paris 1860.)

Fast gleichzeitig starben mir zwei teure, hochverehrungswürdige Greise. Der Verlust des einen traf die ganze musikalische Welt, die den Tod Ludwig Spohrs betrauert: ihr lasse ich es zu ermessen, welch reiche Kraft, welch edle Produktivität mit des Meisters Hingang aus dem Leben schied. Mich gemahnt es kummervoll, wie nun der letzte aus der Reihe jener edlen, ernsten Musiker von uns ging, deren Jugend noch von der strahlenden Sonne Mozarts unmittelbar beleuchtet wurde, mit rührender Treue das empfangene Licht, wie Vestalinnen die ihnen anvertraute reine Flamme, pflegten und gegen alle Stürme und Winde des Lebens auf keuschem Herde bewahrten. Dies schöne Amt erhielt den Menschen rein und edel, und wenn es gilt, mit einem Zuge das zu bezeichnen, was aus Spohr so unerlöschlich eindrucksvoll zu mir sprach, so nenne ich es, wenn ich sage: er war ein ernster, redlicher Meister seiner Kunst; der Haft seines Lebens war: Glaube an seine Kunst, und seine tiefste Erquickung sproß aus der Kraft dieses Glaubens. Und dieser ernste Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit: was ihm durchaus unverständlich blieb, ließ er als ihm fremd abseits liegen, ohne es anzufeinden und zu verfolgen. Dies war seine oft ihm nach-

gesagte Kälte und Schroffheit; was ihm verständlich wurde (und ein tiefes, feines Gefühl für jede Schönheit war wohl dem Schöpfer der „Jessonda" zuzutrauen), das liebte und schätzte er unumwunden und eifrig, sobald er eines in ihm erkannte: Ernst, Ernstmeinen mit der Kunst. Und hierin lag das Band, das noch im hohen Alter ihn an des neue Kunststreben knüpfte: er konnte ihm fremd werden, nie aber feind. Ehre unserm Spohr: Verehrung seinem Andenken! Treue Pflege seinem edlen Beispiele! —

Fast hielt ich bei der Nachricht seines Todes nur die beglückende Erinnerung meiner einstigen persönlichen Begegnung mit Spohr im wehmütig freudigen Nachgefühle fest, als diese Saite rein menschlicher Teilnahme bis zum schmerzhaftesten Erklingen berührt ward, da ich den Tod unsres teueren Fischer erfuhr. Hier durfte die Achtung vor dem bescheidenen Kunstgenossen ganz in das Gefühl trauervoller Verehrung des lieben, menschlichen Freundes aufgehen; und doch mußte ich, wie die beiden Todesfälle in der Zeit sich so nahe berührten, auch in dem Wesen der beiden Geschiedenen eine so nahe Verwandtschaft erkennen, daß beide mir fast wie einen in zusammentreten. Des berühmten, hochbegabten Meisters Andenken wird weit und breit, und besser als durch mein geringes Wort gefeiert werden: aber dieses herrlich kräftigen, über alles liebenswerten Greises, unsres teuren Fischer Gedenkfeier, möchte ich für den bei weitem kleineren Kreis seiner Kenner gern selbst übernehmen. Und wie leicht wird mir die Mühe werden; wie weniger Worte bedarf es, um denen, die ihn kannten, den Vortrefflichen zu loben. Denn, nicht Schöpfer und Autor, machte er sich eben nicht weithin, sondern nur den wenigeren bekannt, die seinem unmittelbaren Wirken, seiner praktischen Tätigkeit, seiner unübertrefflichen Freundschaft näher standen. Aber gern leihe ich denen, die sich recht bewußt werden wollen, was sie in Fischer verloren, mein Wort, indem ich am besten ihnen sage, was ich an ihm verlor.

Es wird nun bald zwanzig Jahre, daß ich, wie ich jetzt von Paris aus meinen letzten Gruß an ihn sandte, von eben daher mit der Bitte mich an ihn wandte, meinen in Dresden eingereichten „Rienzi" unter seinen Schutz zu nehmen. Allerhand Bedenken antworteten mir; zweifelhaft über den Grund dieser

Bedenken, machte ich mich bald selbst nach Dresden auf, und woher Fischers Bedenken rührten, ward mir schnell freudig klar, als er zum Willkommen aufsprang und den persönlich ihm noch Unbekannten mit stürmischer Zärtlichkeit umarmte. Diese erste Wohltat vergesse ich nie: sie war das erste, allererste Ermutigende, was den gänzlich hilflos unbekannten, von der Not hart gedrängten, jungen Künstler auf seinem Lebenspfade begrüßte. Ich darf gerade Dir, mein Freund, dies mitteilen, denn Dir brauch' ich nicht zurückzurufen, welchen Anteil eben Du auch an diesen Ermutigungen hattest. Da war denn der Anhalt gefunden, von dem aus aller Art „Bedenken" allmählich glücklich überwunden wurden. Die wachsend enthusiastische Teilnahme unsres Tichatschek für seine Aufgabe, für das ganze Werk, teilte, wie in unsren Zeiten wohl kaum je erlebt, sich bald allen zur Mitwirkung Berufenen mit, und das Dresdener Publikum — — durch das Wunder jener wärmsten Teilnahme aller Künstler für die Arbeit eines gänzlich Unbekannten glücklich vorbereitet — erhob mich in der stürmischen Nacht der ersten Aufführung meines „Rienzi" zu seinem kühn adoptierten Liebling. Da war denn unser Fischer immer ruhiger geworden, und wie im zarten Wissen, daß er der erste war, der mich anerkannt und den Anstoß zum Gelingen gegeben, heftete er nun still verklärt das liebe, klare Auge auf mich, als wollte er sagen: ja, das wußte ich, daß das so kommen würde! Von nun an war ich seine Freude. Mein Streben, mein Schaffen war sein Genuß, meine Not war seine Mühe, mein Erreichen sein Gelingen. Voll Eifer und Pflichttreue, wie nie ein andrer, überschritt er aber alles Maß, wenn es galt, in besonders schwierigen Aufgaben mir beizustehen. Gelang nun, was ich wie tollkühn gefordert hatte, welch freudiges Lachen strahlte dann aus seinen Mienen. Und was er dann vermochte, zu welcher Höhe seine Leistungen als Chordirigent reichten und diese Leistungen bis tief in die Geschichte der Kunst hinein merkwürdig machten, das erfuhren wir alle, als er das Unglaubliche zustande brachte, und z. B. seinem Theaterchor die Bachsche Motette: „Singet dem Herrn" auf eine Weise einstudierte, daß ich auf die ungemein virtuose und sichere Leistung der Sänger hin mich selbst veranlaßt sehen konnte, das, seiner haarsträubenden Schwierigkeit wegen sonst stets nur im vorsichtigsten „Moderato" aufgefaßte

erste Allegro der Motette im wirklichen feurigen Tempo zu nehmen, was bekanntlich unsre Kritiker zu Tode erschreckte. Die Möglichkeit des populären Erfolges der neunten Symphonie Beethovens beruhte, meiner Auffassung nach, auf einem Vortrage der Chöre von solch zuversichtlicher Kühnheit, wie ich ihn beabsichtigte, wie er aber einzig durch Fischers, meinem Ermessen nach, ganz beispiellose Leistung als Chordirektor zur Wirklichkeit werden konnte. Diese und viele ähnliche Leistungen reihen Fischer geradesweges in die Kunstgeschichte unter die Namen aller derer ein, die um die Verbreitung des Verständnisses erhabener Meisterwerke sich verdient machten. Aber je mehr hier das Verdienst unbeachtet bleibt, desto gerechter ist es, einmal erwähnt, es besonders stark zu kennzeichnen. Und deshalb sei denn darauf aufmerksam gemacht, wie jene, oft kaum dem wahren Urheber gedankten Leistungen, die Erfolge unsäglicher Mühesale und Bekümmernisse sind. Wie oft hatte ich den Armen zu beklagen, wenn er meinen rücksichtslosen Forderungen mit seiner eigenen Verzweiflung antworten mußte; da waren ihm gute Sänger erkrankt, die besten, durch verweigerte Zulage, entlassen: der Rest ermüdet, durch übermäßige Beschäftigung außerstande gesetzt, durch Verwendung zu Statisten bei Schauspielproben zurückgehalten. Und er war ein besonnener Mann, der nichts gern schnell zum Bruche trieb, sondern vermittelte, aus dem Erträglichen zum Guten zu schaffen suchte. Da kamen wir denn wohl auch hintereinander, und der Kräftige ereiferte sich gegen den Stürmischen um so gewaltiger, da auch er ja nur wollte, was ich wollte. Und nun gelang es doch, Gott weiß, wie? Aber es gelang. Und nun die Freude, dieses Schwelgen der Versöhnung!

So war unser Kunstwirken und unsre Freundschaft ein stets sich ergänzendes und neu sich belebendes eines, und ich kann den Kunstgenossen vor aller Augen feiern, indem ich den Freund preise! —

Was hatte nun der Arme mit mir für Not! Besonnen und nüchtern in seinem reifen praktischen Dafürhalten vom Wesen der Dinge dieser Welt, welch tiefen Kummer, welche Schmerzen litt er um mich, als ich ihm entrissen wurde, und mich das Schicksal weit von ihm forttrieb, um — wie ich doch vor wenigen Monaten jetzt noch es anders hoffen zu dürfen glaubte — nie

wieder ihm die Hand drücken zu können! Konnte mir diesen seltenen Mann etwas noch teurerer machen, als es unser Zusammenleben getan hatte, so war dies unsre Trennung. In seinem ersten Briefe, den er mir in das Exil nachsandte, schlug der Schmerz und die Liebe wie in hellen Flammen hervor; das brüderliche Du, das ich ihm einst angetragen, und das der Wunderliche um unsrer äußeren Stellung willen abgelehnt hatte, trug er mir nun feurig entgegen; der Vater umfing inbrünstig den geliebten, verlorenen Sohn. Einst war ich seine Freude, nun was ich seine Sorge. Und wie sorgte er um mich! Als sich das ganz Unerwartete wie ein Wunder zutrug, und meine Opern, die fast kaum den Bezirk Dresdens überschritten hatten, mit plötzlich wachsender Ausdehnung sich über Deutschland verbreiteten, da ging seine Sorge allmählich in die Besorgung über, und wo der Jugendliche erlag, trat der rüstige Alte ein, nahm mir alle Mühe ab, verpackte, korrespondierte, trieb an, hielt ab, damit ich nur Ruhe hätte, um wieder arbeiten und meiner Kunst mich hingeben zu können. Nun gelang's einmal wieder, und er hatte wieder Freude! Aber sie blieb ihm immer getrübt: wann werde er mich endlich einmal wiedersehen? Würde er es je wieder? Zuletzt, da ihm alle Hoffnung sank, wollte er sich selbst aufmachen, um mich unter den fernen Alpen aufzusuchen. Da erkrankte er: den Freund mußte er aufgeben, und sein Erspartes dafür an eine Kur wenden. Ich hatte so sicher gehofft, ihn zu sehen, erfahre nun von seiner Todeskrankheit und kann ihm nur — schreiben. Er stirbt, und mein Brief trifft ihn nicht mehr! —

Fahr wohl, mein edler, teurer Freund! Meine Heimat ist mir nun um vieles fremder geworden, und ganz nahe lebst Du nun in meinem Herzen, dort, wohin ich Dich überall mit mir trage!

Es leben nicht viele auf dieser Welt, wie dieser Seltene war. Ist es dem Künstler gestattet, diesen Mann an der Hand der Freundschaft vor das Auge der Welt zu ziehen, so ist es, um auch in ihm den hochverdienten, seltenen Kunstgenossen zu zeigen. Seinen trauernden Erben hinterläßt er einen Schatz, der, wie rührend in seiner Entstehung, reich und lohnend dem ernsten Musiker sich bietet. Wenn Fischer von den Plagen seines Amtes, den Mühen seines Berufes, von den Sorgen um seine Freunde sich für wenige ruhige Stunden in sein Haus zurück-

gezogen, da traf ich ihn oft über dem Labsal, das er zu seiner Erholung sich bereitete: mit seiner sauberen Hand schrieb er für sich allerhand seltene und kostbare Tonwerke, namentlich für vielstimmigen Gesang, und älterer, den meisten kaum dem Namen nach bekannter Meister, ab. Meinem staunenden Lächeln entgegnete er: so fülle er seine Zeit angenehm aus und lerne dabei ungemein viel; denn könne man nicht selbst solche Werke schreiben, so glaube er, sei das Beste, sie geradeswegs abzuschreiben; man studiere sie da so gründlich. Und dieser Mann kam im ersten Jünglingsalter zum Theater, ward Schauspieler, gewann seinerzeit als Baßbuffo die leidenschaftliche Gunst des Leipziger Publikums; aber das genügte ihm nicht; ihn trieb es zum Ernst seiner Kunst; so pflegte er seine musikalischen Kenntnisse, ward — neben seiner Stellung als Schauspieler — Chordirektor, erwarb sich wiederum als solcher höchsten Ruhm, und studierte immer fort, um sich rüstig zu erhalten, an den ernstesten und gewagtesten Aufgaben der Kunst einen entscheidend wichtigen Anteil zu nehmen, und vor allem sein Verständnis auch jedem Fortschritt, jeder Ausbildung des Älteren offen und frei zu erhalten. Und damit wurde es ihm möglich, selbst so bezweifelten und mißtrauisch begrüßten Erscheinungen, wie meinen Arbeiten, nach Bedenken und freundlichem Kopfschütteln, endlich mit schöner Unbedenklichkeit die Hand beim Willkommen entgegenzustrecken, zu ihrer Verwirklichung mitzuhelfen, und durch seine Liebe sich vollkommen mit dem Autor zu verschmelzen.

Wahrlich: es ist ein Trost, daß es solche gibt! Es ist ein unschätzbares Wohlgefühl, einem solchen begegnet zu sein! Es ist eine tiefe Trauer, einen solchen scheiden zu sehen! — Und so wagte ich es, unsern lieben Fischer an des gefeierten Spohr Seite zu stellen: der Tod vereinte für mich beide, und schmolz sie in eines zusammen. Die Bedeutung des Inhaltes ihres Lebens läßt sie sich gleich erscheinen: was den einen durch Autorbedeutung und Ruhm voranstellt, möchte ich, um dem Drange meines Herzens zu folgen, dem andern so gern von meinen eigenen abtreten, müßte ich nicht glauben, in seiner seligen Abgeschiedenheit ihn mehr zu befriedigen, wenn ich alles ihm nur durch meine volle Dankbarkeit und Liebe ersetze. —

Glucks Ouvertüre
zu „Iphigenia in Aulis".

Eine Mitteilung
an den Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik".

Wundern Sie sich nicht, werter Freund, daß ich Ihnen heute etwas für Ihre Zeitschrift zusende, trotz meiner vor kurzem wiederholten Erklärung, daß ich mich nicht mehr imstande fühlte, mit irgendwelchen literarischen Arbeiten mich zu befassen. Mit einer größeren künstlerischen Arbeit fertig, und im Begriff eine neue zu beginnen, warte ich bloß auf schönes Wetter: gerade heute ist's aber so grau am Himmel und auf Erden, daß mir fast nur noch theoretische Grillen zum Zeitvertrieb einfallen mögen. Doch sinke ich unter diesem grauen Einflusse noch nicht so tief, um mich etwa auf eine Polemik mit einem meiner Gegner einzulassen; im Gegenteil bin ich sehr friedfertig gesinnt, seit ich fortgesetzt die Erfahrung mache, daß so viele, die mich und meine Arbeiten wirklich kennen lernten, sich mir innig befreundeten, was mich genügend für die andere Erfahrung entschädigt, daß viele in ihrer Weise fortfahren, sich und andern weiszumachen, sie wüßten etwas von mir.

Ich habe Ihnen dagegen eine künstlerische Mitteilung zu machen, die Sie vielleicht nicht ungünstig aufnehmen: sie betrifft einen neuen Schluß zu Glucks Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis."

Wie Sie wissen, helfe ich mir in meiner großen Zurückgezogenheit von allem öffentlichen Kunstverkehr, um mir das Leben erträglich zu machen, dann und wann auch damit, daß ich dem kleinen, jährlich nach Zufall neu sich bildenden Orchester der Züricher Musikgesellschaft, eine Beethovensche Symphonie, oder etwas dem ähnliches, einstudiere. Die nächste Anregung dazu ging — und geht fortgesetzt — von wenigen Freunden aus, denen ich so eine Freude mache, ohne dadurch irgend wem Verdruß zu bereiten, außer vielleicht dem Stadtrat Hitzschold aus Dresden, dem meine Auffassung der Symphonien leider Bedenken erwecken mußte.

Im vergangenen Winter äußerte mir nun ein werter Freund, der weder Musik treibt noch musikalische Zeitungen liest, den Wunsch, einmal etwas von Gluck zu hören, um doch auch einen Eindruck von dessen Musik zu gewinnen, die ihm noch nirgends zu Gehör gekommen war. Ich fand mich in Verlegenheit, weil ich zunächst an nichts anderes denken konnte, als an die Aufführung eines Aktes aus einer Gluckschen Oper, und zwar eben im Konzert. Unter uns gesagt, kann ich mir keine entstellendere Travestie eines dramatischen, namentlich tragischen Musikstückes denken, als wenn vom Konzertorchester herab von Leuten in Frack und Balltoilette, mit dem großen Blumenstrauße und der Stimme zwischen den Glacéhandschuhen, z. B. Orestes und Iphigenia ihre Todesschmerzen uns kundgeben. Das ist nun einmal die „Einseitigkeit" meines Wesens, daß ich, wo die künstlerische Täuschung nicht ganz auf mich wirkt, auch nicht einmal halb befriedigt werde, was doch jedem Musiker von Fach so leicht möglich wird. Gab ich daher die Vorführung einer Gluckschen Opernszene für meinen Freund auf, so blieb mir nichts andres übrig, als die Wahl des vollendetsten Instrumentaltonstückes von Gluck, der Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis".

Allein auch hierbei traf ich auf eine Schwierigkeit: die Ouvertüre geht bekanntlich mit ihren letzten Takten in die erste Szene der Oper über, und hat somit für sich keinen Schluß. Doch entsann ich mich, in meiner Jugend in Konzerten, sowie später vor der Aufführung der „Iphigenia in Tauris" im Dresdener Hoftheater unter der Leitung meines ehemaligen Kollegen Reissiger, diese Ouvertüre mit einem von Mozart verfertigten

Schlusse gehört zu haben: daß sie damals stets einen kalten, gleichgültigen Eindruck auf mich hervorbrachte, war mir allerdings in der Erinnerung geblieben; doch glaubte ich jetzt dies einzig einem, später mir klar gewordenen, vollständigen Vergreifen des Tempo (das ich ja nun in meiner Hand hatte), nicht aber auch dem Mozartschen Schlusse selbst zuschreiben zu müssen. Ich nahm daher die Ouvertüre nach der Bearbeitung Mozarts in einer Probe mit dem Orchester vor. Als ich aber an den Anhang kam, ward es mir nach den ersten acht Takten unmöglich, weiter spielen zu lassen: ich fühlte sogleich, daß, wenn dieser Mozartsche Schluß an und für sich sehr unbefriedigend zu dem eigentlichen Gedanken der Gluckschen Ouvertüre stimme, er vollends gar nicht anzuhören sei, sobald er im richtigen Tempo des vorangehenden Tonstückes ausgeführt werde. — Mit diesem Tempo verhält es sich, meiner Erfahrung gemäß, nun aber folgendermaßen. —

Der stehende Zuschnitt aller Ouvertüren, namentlich zu ernsten Opern, im vorigen Jahrhunderte, ging auf eine kürzere Einleitung im langsamen Tempo, mit einem darauf folgenden längeren Satze im schnelleren Zeitmaße hinaus. Man war dies so gewohnt, daß in Deutschland, wo die Glucksche „Iphigenia" selbst lange gar nicht aufgeführt wurde, auch die Ouvertüre zu dieser Oper, die einzeln für sich in Konzerten zur Aufführung gelangte, unwillkürlich als nach dem gewohnten Zuschnitte ebenfalls verfaßt betrachtet wurde. Sehr richtig enthält dies Stück auch zwei verschiedene Tonsätze von ursprünglich verschiedenem Tempo, nämlich einen langsameren bis zum 19ten Takte, und von da ab einen gerade noch einmal so schnellen. Gluck hatte aber im Sinne, mit der Ouvertüre sogleich die erste Szene einzuleiten, welche ganz mit demselben Thema beginnt, mit dem auch die Ouvertüre anfängt; um bis dahin das Tempo äußerlich nicht zu unterbrechen, schrieb er daher den Allegrosatz mit doppelt so schnellen Noten, als wie er ihn hätte ausführen müssen, wenn er den Tempowechsel mit „Allegro" bezeichnet haben würde. Sehr ersichtlich zeigt sich dies jedem, der in der Partitur weiter fortfährt, und dort im ersten Akte die Szene der aufrührerischen Griechen mit Kalchas beachtet: hier finden wir ganz dieselbe Figur, welche in der Ouvertüre in Sechzehnteilen ausgeführt wird, in Achteln geschrieben, eben weil das

Tempo hier mit „Allegro" bezeichnet wurde. Zu jeder dieser Achtelnoten hat der Chor mehreremal eine Silbe auszusprechen, was dem aufrührerischen Heere sehr gut ansteht. Mit geringer, durch den Charakter der übrigen Themen bedingter, Modifikation nahm Gluck dieses Tempo nun für das Allegro seiner Ouvertüre auf, nur — wie eben erwähnt — mit veränderter Schreibart, um für den äußerlichen Takt das erste, nach der Ouvertüre wiederkehrende, Tempo „Andante" beizubehalten. So ist denn auch im alten Pariser Druck der Partitur keine Spur vom Tempowechsel angezeigt, sondern das anfängliche „Andante" geht über die Ouvertüre bis über den Anfang der ersten Szene unverändert fort.

Diese Eigentümlichkeit der Schreibart übersahen nun die deutschen Konzertdirigenten, und da, wo die schnelleren Noten beginnen, mit dem Auftakte zum zwanzigsten Takte, ließen sie auch das von sonst her gewohnte schnellere Tempo eintreten, so daß endlich in deutsche Ausgaben der Ouvertüre (nach ihnen vielleicht auch in französische) die freche Bezeichnung „Allegro" überging. — Wie unglaublich durch diese, gerade um einmal zu schnelle Ausführungsweise die Gluckische Ouvertüre entstellt worden ist, wird, wer Geschmack und Verstand hat, beurteilen, wenn er einen im richtigen, von Gluck gewollten Zeitmaße geleiteten Vortrag des Tonstückes anhört, und dann mit dem trivialen Geräusch zusammenhält, das ihm sonst als Gluckisches Meisterwerk vorgeführt wurde. Daß er dies nicht stets empfand, daß es ihm nicht von je einleuchtete, wie es mit dieser gepriesenen Ouvertüre, die man stumpf und gleichgültig sogar vor einer ganz anderen Oper als Einleitung spielen konnte (was unmöglich gewesen wäre, wenn man sie richtig verstanden hätte), eine andre Bewandtnis haben müsse, das kann ihm dann nur aus der allgemeinen Wahrnehmung erklärlich werden, wie wir, namentlich aus unsrer Jugend, einen solchen Ballast von anerzogenem, eingeredetem und endlich willenlos angenommenem Autoritätsrespekt mit uns herumschleppen, daß, wir, wenn endlich ein unmittelbar das Gefühl bestimmender Eindruck uns das Truggebild verscheucht, kaum begreifen können, wie wir dieses je für etwas Wesentliches, Wirkliches, und Echtes zu halten vermochten. — Doch gibt es viele ganz Glückliche, denen auch dieser Eindruck und diese Wahrnehmung nie kommt; die ihr Gefühl

dermaßen im Zaume haben, und jede unwillkürliche Bestimmung desselben durch neue Erscheinungen so fern von sich halten können, daß sie jeder Erfahrung gegenüber den Stolz pflegen, zu bleiben, was sie waren, oder wozu sie in einer früheren einzigen Entwicklungsperiode gemacht worden sind. Davon will ich Ihnen denn auch bei Gelegenheit der Gluckschen Ouvertüre ein Beispiel erzählen.

Als ich seinerzeit für das Dresdener Theater die auf der Bühne äußerst seltene „Iphigenia in Aulis“ bearbeitete, ließ ich die alte Pariser Ausgabe der Partitur kommen, um mich durch einzelne Spontinische Arrangements in der mir zu Gebote gestellten Berliner Partitur nicht beirren zu lassen. Aus ihr lernte ich denn auch die ursprüngliche Intention Glucks für die Ouvertüre kennen, und durch dies einzig richtige Erfassen des Zeitmaßes gelangte ich auch auf einmal dazu, die große, gewaltige und unnachahmliche Schönheit dieses Tonstückes zu empfinden, während — wie ich bereits erwähnte — es mich früher immer kalt ließ, was ich natürlich aber nie auszusprechen gewagt hatte. Somit ging mir auch die Notwendigkeit einer ganz andern Auffassung des Vortrages auf; ich erkannte die massive Breite des ehernen Unisono, die Pracht und Energie der folgenden Violinfiguren über der gewaltig die Skala auf- und absteigenden Viertel-Bewegung der Bässe; namentlich aber begriff ich nun erst die Bedeutung der zarten Stelle:

mit der rührend anmutigen zweiter Hälfte:

die früher, in doppelt schnellem Tempo ausdruckslos (wie gar nicht anders möglich) heruntergespielt, auf mich stets den lächerlichen Eindruck einer bloßen schnörklichen Floskel gemacht hatte. —

Die vortreffliche Kapelle, die damals bereits volles Vertrauen zu mir gewonnen hatte, ging — wenn auch durch die Gewohnheit befangen und mit anfänglicher Verwunderung — auf meine Auffassung ein, und leitete durch ihren schönen Vortrag der Ouvertüre somit würdig die warme und lebendig gefärbte Darstellung des ganzen Werkes ein, das den populärsten, d. h. am wenigsten affektierten Erfolg unter allen Gluckschen Opern in Dresden gewann. — Sonderbar ging es mir nun aber mit der Kritik, vor allem mit dem damaligen Hauptrezensenten Dresdens, Herrn C. Banck. Was dieser früher noch nicht gehört hatte, nämlich die ganze Oper, fand nach meiner Bearbeitung, und trotz meiner ihm stets widerwärtigen Leitung, seinen ziemlich ungeschmälerten Beifall; allein der veränderte Vortrag der bereits sonst oft von ihm gehörten Ouvertüre war ihm ein Gräuel. So wirkte hier die Macht der Gewohnheit: sie verwehrte jedes, auch nur prüfende Eingehen auf das Gebotene, durch meine Auffassung zur neuen Erscheinung Gewordene, so daß ich das Wunderliche erleben mußte, da, wo ich am gewissenhaftesten und überzeugtesten zu Werke ging, am verwirrtesten zu erscheinen; da, wo ich glaubte dem gesunden Gefühle am bestimmtesten Genüge zu tun, für ganz verwahrlost zu gelten. Dazu gab ich meinem Gegner noch eine andere Waffe in die Hand: an einigen Stellen, wo der Gegensatz der Hauptmotive bis in das Leidenschaftliche, Heftige sich steigert, namentlich gegen das Ende, in den acht Takten vor der letzten Wiederkehr des großen Unisono, ergab sich mir auch eine bewegtere Steigerung des Zeitmaßes als unerläßlich, so daß ich mit dem letzten Eintritte des Hauptthemas das Tempo, ebenso notwendig wieder für den Charakter dieses Themas zur früheren Breite anhalten mußte. Dem leider nur oberflächlich hinhörenden, nicht die Absicht, sondern nur das Material der Absicht erfassenden Kritik ergab sich nun hieraus der Beweis für meine irrige Ansicht des Hauptzeitmaßes, weil ich am Schlusse sie ja selbst wieder aufgegeben hätte. Ich ersah hieraus, daß der Kritiker immer Recht behalten muß, weil er Worte und Silben sticht, nie aber vom Geiste selbst getroffen wird.

Worauf es dem eigentlichen Musiker, dem Musiker von Fach, aber im Grunde hierbei ankommt, sollte ich bei dieser Gelegenheit ebenfalls noch kennen lernen. Mit einem namhaften Komponisten, der sich damals in Dresden aufhielt, verkehrte ich

denn auch freundschaftlich über diesen Fall. Daß ein äußerlicher Tempowechsel in der Ouvertüre nicht stattfinde, mußte er mir, gestützt auf die echte Partitur, allerdings zugeben: nur behauptete er, dem Schisma solle einfach dadurch abgeholfen werden, daß man eben dieses einzige Tempo, somit also gleich den Anfang,

in dem schnellen Zeitmaße nehmen möchte, in welchem sonst das vermeintliche Allegro der Ouvertüre gespielt wurde. Ich fand diesen Ausweg vortrefflich für denjenigen, der weder sich noch andere aus einer Gewöhnung gerissen sehen will, die, wie der Respekt vor eben dieser, und zwar stets falsch vorgetragenen Ouvertüre, einen Teil der Autoritätsbasis ausmacht, auf welcher sie großwachsen, musizieren, komponieren, dirigieren und — kritisieren. Nur kein Rütteln an dieser Grundlage, und zwar gewiß nicht um der angeblich geliebten Meister, sondern — genau betrachtet — lediglich um ihrer selbst, um ihrer sonst ganz nichtigen Existenz willen: denn das *eine* zugegeben, daß man bis jetzt ein Werk für ein Muster gehalten habe, dem man noch nicht einmal die Gerechtigkeit einer wahrhaften Würdigung, sondern geradeswegs die sinnloseste Entstellung zuteil werden ließ, — was müßte dann nicht alles endlich noch aus den Fugen geraten! —

Sie sehen, geehrter Freund, ich hatte manches auf dem Herzen, was ich „dilettantischer" Musiker bei dieser Veranlassung unwillkürlich los zu werden hatte. Kommen wir jetzt zu Mozart zurück, der mich durch seinen Schluß zur „Iphigenien"-Ouvertüre neuerdings in so starke Verlegenheit setzte, daß ich fast daran verzweifelte, meinem Züricher Freunde durch Vorführung dieses Werkes einen Begriff von Gluckscher Musik beibringen zu können. Ich Uneingeweihter in die Geheimnisse der eigentlichen, zünftigen Tonkunst, erkannte nämlich — wie gesagt —, daß auch Mozart die Ouvertüre nur nach der gerügten verstümmelten Vortragsweise kennen gelernt hatte, und den deutlichsten Beweis, daß ein entstellter Vortrag selbst den genialsten Musiker zu einer ganz falschen Auffassung eines fremden Tonwerkes,

das durch sonstige Vorzüge allerdings immer noch imponieren kann, bestimmen muß, lieferte mir eben Mozart, der seinen glänzenden, aber gänzlich unpassenden Schluß gewiß nicht geschrieben haben würde, wenn er die Ouvertüre richtig verstanden hätte. — Was sollte ich nun tun? Selbst einen Schluß machen! Das war kinderleicht für jeden Musiker von Fach, nicht aber für mich armen Dilettanten, der ich mich wohlweislich nur so weit mit Musik einzulassen getraue, als ich in ihr dichterische Absichten zu verwirklichen hoffen darf. — Lag nun der Gluckschen Ouvertüre eine dichterische Absicht zugrunde? Allerdings; aber diese war gerade eine solche, daß sie jeden willkürlichen musikalischen Schluß von sich wies. — Mir einseitigem Laien war nämlich der Inhalt dieser Ouvertüre, als für das ganze Kunstwerk der Ouvertüre überhaupt höchst charakteristisch und bezeichnend, so aufgegangen, daß in ihr die Hauptmotive des zu erwartenden Dramas mit der glücklichsten Bestimmtheit in ihrer Wirkung auf das Gefühl gegeben, und nebeneinander gestellt seien. Ich sage: nebeneinander gestellt; denn auseinander entwickelt konnten sie nur insofern sein, als jedes einzelne sich dadurch für den Eindruck am kenntlichsten macht, daß es seinen Gegensatz dicht neben sich gestellt bekommt, so daß allerdings die Wirkung dieser scharfen Nebeneinanderstellung, somit der empfangene Eindruck des vorhergehenden Motives auf die besondere Wirkung des folgenden Motives von Bedeutung, ja von entscheidendem Einflusse ist. Der ganze Inhalt der Gluckschen Ouvertüre erschien mir daher folgender: — 1) ein Motiv des Anrufes aus schmerzlichem, nagendem Herzensleiden; 2) ein Motiv der Gewalt, der gebieterischen, übermächtigen Forderung; 3) ein Motiv der Anmut, der jungfräulichen Zartheit; 4) ein Motiv des schmerzlichen, qualvollen Mitleidens. Die ganze Ausdehnung der Ouvertüre füllt nun nichts andres, als der fortgesetzte, durch wenige abgeleitete Nebenmotive verbundene Wechsel dieser (drei letzten) Hauptmotive; an ihnen selbst ändert sich nichts, außer der Tonart; nur werden sie in ihrer Bedeutung und gegenseitigen Beziehung eben durch den verschiedenartigen, charakteristischen Wechsel, immer eindringlicher gemacht, so daß, als endlich der Vorhang sich hebt, und Agamemnon mit dem ersten Motive die grausame Göttin anruft, die nur um den Preis des Opfers seiner zarten Tochter dem griechischen Heere günstig

sein will, wir in das Mitgefühl an einem erhabenen tragischen Konflikt versetzt sind, dessen Entwicklung aus bestimmten dramatischen Motiven wir zu erwarten haben.

Daß Gluck dieser Ouvertüre keinen Schluß gab, zeugt somit nicht nur von einer ihr zugrunde liegenden dichterischen Absicht, sondern namentlich auch von des Meisters höchster künstlerischer Weisheit, die genau das kannte, was einzig durch ein Instrumentaltonstück darzustellen ist. Glücklicherweise brauchte er zu seinem Zwecke auch nichts anderes von seiner Ouvertüre zu verlangen, als was jede Ouvertüre im besten Falle nur geben kann: Anregung. Hätte er, wie spätere Meister, das einleitende Tonstück schon zu einer Befriedigung abschließen wollen, so würde ihn dies nicht nur seinem höheren künstlerischen Zwecke, der eben im Drama lag, entfremdet haben, sondern das Instrumentaltonstück selbst wäre nur durch die Auferlegung der willkürlichsten Annahmen für die Einbildungskraft des Hörers zu einem solchen vermeintlichen Abschlusse zu bringen gewesen.

Demjenigen, der nun diese Ouvertüre zum Zwecke einer besonderen Aufführung im Konzert mit dem hierzu nötigen musikalischen Schlusse versehen wollte, stellte sich, sobald er ihren Inhalt richtig erfaßt, die Schwierigkeit dar, eine Befriedigung herbeizuführen, die eben dem Plane des Ganzen nach, sowie der Eigentümlichkeit der Motive gemäß, gar nicht erstrebt und gewollt ist, ja, die den richtigen Eindruck des Werkes ganz aufheben und vernichten müßte. Sollte eines der Motive schließlich zum Vorrang in dem Sinne gelangen, daß es die anderen verdränge, oder gar wie im Triumphe überwände? Das war sehr leicht für alle die Jubelouvertürenschreiber unsrer Tage; allein ich hätte gefühlt, daß ich damit meinem Freunde eben keinen Begriff von Gluckscher Musik beigebracht hätte, worauf es mir bei dem ganzen Unternehmen doch einzig ankam.

Sonach dünkte es mich als der beste Einfall, der mir plötzlich kam und aus der Not half, daß ich beschloß, eine Befriedigung im heute gewohnten Ouvertüren-Sinne gar nicht eintreten zu lassen; sondern durch endliche Wiederaufnahme des allerersten Motives eben nur den Lauf der wechselnden Motivbewegung in der Weise zu schließen, daß wir endlich einen Waffenstillstand, wenn auch keinen vollen Frieden, erlangen. Welches erhabene Kunstwerk gäbe übrigens auch einen vollen,

behaglichen Frieden? Ist es nicht eine der edelsten Wirkungen der Kunst überhaupt, in einem höchsten Sinne nur anzuregen? —

Gar sehr begünstigte mich für mein Vorhaben auch der Umstand, daß die Ouvertüre mit der ersten Szene der Oper wirklich wieder in jenes früheste Motiv zurückleitet; gewiß tat ich somit auch dem rein musikalischen Gefüge die mindeste Willkür an, indem ich den ursprünglichen Gedanken, ganz wie der Meister selbst, aufnahm, und nur zum einfachen Schlusse in der Tonika führte. —

Diesen Schluß, in welchem sich glücklicherweise so viel wie gar nichts von meiner besonderen Erfindung verhält, teile ich Ihnen nun hier mit; wenn es Sie gut dünkt, bringen Sie ihn beliebig vor die Öffentlichkeit*. Vielleicht teilt dieser oder jener Dirigent von Konzertaufführungen meine Ansicht von einer Ouvertüre, die ihrer Berühmtheit wegen auf Programmen öfters zu erscheinen pflegt; vielleicht folgt er dann auch meinen Ratschlägen in betreff des Zeitmaßes, das, in meinem und — wie ich nachgewiesen zu haben glaube — richtigem Sinne aufgefaßt, auch für den Vortrag der Ouvertüre ganz von selbst das Rechte an die Hand gibt. Ich teile diesen meinen verhofften Gesinnungsgenossen nur noch mit, daß ich — namentlich bei der letzten Aufführung in Zürich — aus innerem Bedürfnisse, und um meinem angeregten Gefühle vom Gegenstande genug zu tun, mich veranlaßt fühlte, die ersten acht Takte der Einleitung in einem feinen, allmählichen Crescendo, die darauf folgenden elf Takte hingegen in einem ebenso unmerklichen Decrescendo vortragen zu lassen. Nachdem ich dann im großen Forte-Thema namentlich die Violinisten mit so großem Bogenstrich wie möglich** die Sechzehntelfiguren hatte ausführen lassen, hielt ich für die zarte Stelle:

p p usw.

* Die Erneuerung dieser Veröffentlichung behält sich der Autor für eine besondere Herausgabe der ganzen Ouvertüre vor.

** Diesen Bogenstrich kennen die Violinisten der Dresdener Kapelle vortrefflich.

auf die Geltendmachung der soeben hier beigefügten Vortragszeichen, wodurch mir dieses Motiv den ihm eigenen, bei schnellem Tempo gar nicht zu ermöglichenden, Reiz zu erhalten schien. Für das dritte Thema, und den Übergang zu ihm, gab ich folgenden Vortrag an:

usw.

Einige fernere Nuancierungen in diesem Sinne, namentlich der Verbindungsmotive, ergeben sich ganz von selbst. Die Stelle gegen das Ende, wo ich mich zu einer vorübergehenden Beschleunigung des Zeitmaßes gedrungen fühlte, habe ich zuvor schon bezeichnet. Daß alles, was ich hier angebe, aber nie grell, sondern immer nur mit größter Feinheit ausgeführt werden darf, das ist allerdings hier, wie bei allen ähnlichen nachträglichen Nüancierungen die wichtige Hauptsache, weshalb man eigentlich bei dergleichen Mitteilungen nicht behutsam genug sein kann. — —

Sie sehen, werter Freund, aus dieser versuchten Anleitung zur Aufführung einer Gluckschen Ouvertüre im Konzertsaal, daß ich, der ich sonst von Konzerten nichts wissen will, mich in die Verhältnisse zu schicken weiß; daß ich dies allerdings nicht aus Respekt vor den Verhältnissen tue, wird Ihnen aber klar werden, wenn Sie z. B. die oben bezeichnete Veranlassung zur Aufführung der „Iphigenien“-Ouvertüre erwägen. Fast keine andere Bewandtnis hat es auch mit der Veranlassung zu dieser Mitteilung, die ich durch Sie an niemand richte, als an die,

welche gern eine Mitteilung von mir empfangen. Vielleicht könnten Sie aber auch glauben, es mache mir Vergnügen, die Leute, die mich für einen Zerstörer unsrer musikalischen Religion, für einen frechen Leugner der Herrlichkeiten, welche die Musikheroen der Vergangenheit schufen, halten und ausschreien zu müssen glauben, recht empfindlich dadurch zu strafen, daß ich ihnen zu ihrer Beschämung erst das richtige Verständnis jener Helden und ihrer Werke lehrte: damit würden Sie mir aber eine falsche Absicht unterlegen, denn an der Beschämung, oder gar Belehrung dieser Glücklichen muß mir aus Ekel vor der Unfruchtbarkeit eines solchen Beginnens, oder auch weil es mir so gar gleichgültig ist, zu erfahren, was mit ihnen anzustellen wäre, so wenig gelegen sein, daß ich große Lust hätte, um mich vor jeder solchen Unterstellung zu wahren, gerade hier schließlich recht laut zu erklären, daß ich es für das **Vernünftigste hielte, wenn wir von Gluck und Konsorten gar nichts mehr aufführten, unter anderem auch aus dem Grunde, weil ihre Schöpfungen meist so geistlos aufgeführt werden, daß ihr Eindruck, verbunden mit dem von Jugend auf gelernten Respekt vor ihnen, uns nur völlig konfus machen, und unserer letzten Produktivität berauben muß.**

Hoffentlich liest Hr. Fétis oder Hr. Bischoff nur den groß gedruckten Schluß dieser Mittielung, und erhält somit Veranlassung, von neuem Zeter über mich zu schreien, was mich höchlich vergnügen sollte, da ich in meiner Einsamkeit sehr unterhaltungssüchtig geworden bin. —

So! — Der graue Himmel klärt sich auf; es wird hell und blau. Nun lass' ich Sie los; nehmen Sie vorlieb mit dem Produkte einer grauen Wetterlaune, und wünschen Sie mir Glück zu einer beseligenderen Arbeit!

Ihr

Zürich, 17. Juni 1854.

Richard Wagner.

Über die Aufführung

des

„Tannhäuser".

Eine Mitteilung
an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper.

Eine nicht geringe Anzahl von Theatern geht mit dem Vorhaben um, in nächster Zeit meinen „Tannhäuser" zur Aufführung zu bringen. Dieser unerwartete und von mir keineswegs veranlaßte Fall läßt mich zunächst das Hinderliche des Umstandes, daß ich den Vorbereitungen zu den beabsichtigten Aufführungen nicht persönlich beiwohnen kann, so stark empfinden, daß ich eine Zeitlang sogar im Zweifel war, ob ich meine Zustimmung zu jenen Unternehmungen für jetzt nicht gänzlich versagen sollte. — Wenn das Werk des Künstlers erst da seiner wirklichen Ausführung entgegengeht, wo es zur unmittelbaren Darstellung an die Sinne vorbereitet wird; wenn demnach der dramatische Dichter oder Musiker erst da seine entscheidende Wirksamkeit auszuüben beginnt, wo er seine Absicht den künstlerischen Organen, die sie verwirklichen sollen, zur innigsten Kenntnis zu bringen hat, um, von ihnen vollkommen verstanden, die verständlichste Darstellung durch sie zu ermöglichen: so ist nirgends diese letzte Wirksamkeit ihm unerläßlicher, als bei Werken, bei deren Abfassung von der üblichen Darstellungsweise durch die einzig

vorhandenen künstlerischen Organe abgesehen, und für die ihnen nötige Darstellungsweise dagegen eine bisher noch ungewohnte und unausgebildete Auffassung des Wesens des betreffenden Kunstgenres in das Auge gefaßt worden ist. Niemandem kann dies klarer geworden sein als mir, und es gehört zu den größten Peinigungen, die ich in neuerer Zeit empfinden mußte, daß ich bei den stattgefundenen einzelnen Versuchen, meine dramatischen Arbeiten aufzuführen, nicht zugegen sein konnte, um über unendlich mannigfaltige Einzelheiten, aus deren genauer Beachtung erst eine durchaus richtige Auffassung des Ganzen von seiten der darstellenden Künstler möglich wird, mit den Betreffenden mich zu verständigen.

Wenn nun überwiegende Gründe mir anrieten, dem Versuche weiterer Aufführungen meiner früheren Werke nicht unbedingt hindernd entgegenzutreten, so geschah dies im Vertrauen darauf, daß es mir gelingen werde, durch schriftliche Mitteilung an die betreffenden Dirigenten und Darsteller die Unmöglichkeit mündlicher und persönlicher Einwirkung nach Kräften auszugleichen. Die Zahl der Theater, die sich mir für den „Tannhäuser" meldeten, hat sich aber kürzlich so ansehnlich vermehrt, daß Privatmitteilungen an jeden einzelnen Dirigenten und Darsteller mir zu einer ermüdenden Last werden müßten, und ich ergreife daher den Ausweg der gegenwärtigen summarischen Mitteilung, die ich in Form einer Broschüre zunächst an alle diejenigen richte, deren Verständnisse und gutem Willen ich mein Werk anzuvertrauen habe.

Die musikalischen Dirigenten unsrer Theater haben sich fast durchgängig gewöhnt, die Szene und die für sie zu treffenden Anordnungen gänzlich ihrer Aufmerksamkeit entzogen sein zu lassen; dementsprechend beschränken sich unsre Regisseure einzig auf die Szene, mit völligem Außerachtlassen des Orchesters. Aus diesem Übelstande ergibt sich die innere Zusammenhangslosigkeit und dramatische Unwirksamkeit unsrer Opernvorstellungen; in ihnen hat sich folgerichtig der Darsteller der Beobachtung irgendwelches Zusammenhanges eines Ganzen entwöhnt, und in seiner vereinsamten Stellung dem Publikum gegen-

über bis dahin verbildet, wo wir ihn jetzt als absoluten Opernsänger angelangt sehen. Betrachtet der musikalische Dirigent das Orchester als eine Sache ganz für sich, so kann er seinen Maßstab für das Verständnis desselben nur den Werken der absoluten Instrumentalmusik, der Symphonie, entnehmen, und alles, was von den Formen dieses Genres abweicht, muß ihm unverständlich bleiben. Das von diesen Formen Abweichende ist aber gerade das, was in seiner besonderen Form durch einen Handlungs- oder Gefühlsvorgang auf der Szene bedingt wird, seine Erklärung somit nicht aus der absuluten Instrumentalmusik, sondern eben nur aus jenem szenischen Vorgange finden kann, und der Dirigent, der sich die genaue Beachtung desselben entgehen läßt, wird daher in den betreffenden Stellen nur willkürliche musikalische Züge erkennen, und durch seine willkürliche, rein musikalische Deutung, in der Ausführung sie in Wahrheit auch dazu machen: denn ihm fehlt das Maß, nach welchem er genau wiederum die rein musikalische Essenz jener Züge zur Darstellung zu bringen hat, er wird somit im Zeitmaß und Ausdruck sich — vergreifen. Dieser Erfolg genügt, um wiederum den szenischen Dirigenten und Darsteller für das von ihnen Darzustellende derart zu beirren, daß sie, das Band des dramatischen Zusammenhanges zwischen Szene und Orchester verlierend, und jeden Zusammenhang endlich ganz aufgebend, sich ihrerseits nun zu Willkürlichkeiten andrer Art in der Darstellung veranlaßt fühlen, die in ihrer ganzen wunderlichen Übereinstimmung die stereotype Konvention der modernen Operndarstellung ausmachen.

Es liegt auf der Hand, daß geistvolle dramatische Kompositionen auf diese Weise bis zur vollsten Unkenntlichkeit verstümmelt werden müssen; es ist aber auch ebenso gewiß, daß selbst die seichtesten modernen italienischen Opern in der Darstellung außerordentlich gewinnen würden, wenn dabei jener Zusammenhang, der selbst in diesen Opern (obgleich nur in den groteskesten Zügen) noch vorhanden ist, zur Geltung käme. Ich erkläre aber, daß eine dramatische Komposition wie mein „Tannhäuser“, deren einzige Wirkungsmöglichkeit lediglich in jenem Zusammenhange zwischen Szene und Musik beruht, geradeswegs umgebracht wird, wenn das von mir gerügte Verfahren der musikalischen und szenischen Dirigenten bei der Darstellung

seine Anwendung erhält. Ich ersuche daher die musikalischen Dirigenten, denen Neigung oder Auftrag die Aufgabe zuwies, mein Werk aufzuführen, die Partitur zunächst nicht anders zu lesen, als mit der genauesten Beachtung der Dichtung und endlich der besonderen zahlreichen Angaben für die szenische Darstellung. An ihm ist es dann, wenn er die Notwendigkeit einer sorgfältigen Behandlung der Szene erkennt, den Regisseur von dem ganzen Umfange seiner Aufgabe in Kenntnis zu setzen. Dieser wird seine Aufgabe nur sehr unvollständig aus dem „Buche“ allein begreifen lernen; würde dies anders der Fall sein, so müßte dies nur beweisen, daß die Musik dazu unnötig und überflüssig war. Die meisten szenischen Angaben sind erst in der Partitur, an den bezüglichen musikalischen Stellen enthalten, und diese hat daher Regisseur mit Hilfe des Kapellmeisters bis zum genauesten Innehaben kennen zu lernen.

Die nächste Sorge des Regisseurs wird dann sein, sich mit dem Dekorationsmaler in das bestimmteste Einvernehmen zu setzen. Auch dieser geht gemeinhin vom musikalischen und szenischen Dirigenten gänzlich getrennt zu Werke; ihm wird das „Buch“ zur Einsicht gegeben, und in diesem beachtet er weiter nichts, als was ihn scheinbar allein angeht, nämlich die eingeklammerten, lediglich nur auf sein Werk bezüglichen Stellen. Im Verlaufe meiner Mitteilung werde ich aber zeigen, wie unerläßlich ein genaues Eingehen auch dieses mitwirkenden Faktors auf die innerlichsten Intentionen des ganzen Kunstwerkes ist, und wie notwendig ich darauf bestehen muß, daß er von vornherein zur bestimmtesten Kenntnis jener Absichten gelange.

Für ihr Vernehmen mit den Darstellern habe ich den musikalischen Dirigenten und den Regisseur zunächst darauf hinzuweisen, daß nicht eher die sogenannten Gesangsproben beginnen dürfen, als bis zuvor die Dichtung selbst in ihrem ganzen Umfange den Darstellern bekannt geworden ist. Zu diesem Zwecke dürfen wir uns nicht damit begnügen, daß jedem der Mitwirkenden das Buch zur Durchsicht zugesandt wird; wir beabsichtigen ihrerseits keine kritische Kenntnis des Gegenstandes, sondern eine lebendige, künstlerische. Ich muß daher auf eine Zusammenkunft sämtlicher Darsteller, unter Leitung des Regisseurs und Beiwohnung des Kapellmeisters, dringen, bei welcher die Dichtung auf die Weise, wie dies beim Schauspiel in Übung ist, von den

einzelnen Darstellern aus ihren Rollen laut gelesen wird; das Chorpersonal möge bei dieser Lesung ebenfalls zugegen sein, und die Stellen des Chores sind von dem Chordirektor selbst oder einem Chorführer vorzutragen. Hierbei ist nun darauf zu achten, daß diese Lesung bereits mit vollem dramatischen Ausdrucke stattzufinden hat, und wenn aus Mangel an Verständnis oder Übung der richtige, dem Gegenstand als Dichtung genügende Ausdruck nicht sobald zu erzielen ist, diese Probe so oft wiederholt wird, bis der nötige Ausdruck vermöge des Verständnisses der Situationen, sowie des eigentlichen Organismus, der Handlung, gewonnen ist. Diese Forderung an ein modernes Opernpersonal wird, wie sie in der Tat gänzlich ungewohnt ist, als übertrieben, pedantisch und gewiß auch unnötig betrachtet werden: daß ich dies zu fürchten habe, daraus erhellt aber eben das Klägliche unsrer Opernzustände. Unsre Sänger sind gewöhnt, sich mit dem Wie des Vortrages zu befassen, ehe sie das Was desselben kennen lernen, indem sie die Noten ihrer Gesangspartien sich am Klavier einstudieren, und wenn dies bis zum Auswendigwissen gelungen ist, in einigen Theaterproben, meist erst in der Generalprobe selbst, das dramatische Zusammenspiel sich gerade so finden lassen, wie es die Opernroutine und gewisse stabile Angaben des Regisseurs in bezug auf Kommen und Gehen mit sich bringen. Daß sie zuerst Darsteller (Schauspieler) zu sein haben, und erst nach genügender Vorbereitung auf ihre Wirksamkeit als solche mit dem gesteigerten musikalischen Ausdrucke der Rede sich befassen dürfen, um nicht von vornherein den Zweck mit dem Mittel zu verwechseln, dies kann ihnen allerdings bei dem gegenwärtigen Opernwesen gar nicht mehr einfallen. Ihre Gewohnheit mag auch den Produkten der meisten Opernkomponisten gegenüber gerechtfertigt erscheinen; nur muß ich erklären, daß mein Werk ein geradeswegs umgekehrtes Verfahren als das gewöhnliche für seine Darstellung erfordert. Derjenige Sänger, der seine „Partie" nicht zuerst als Schauspielrolle der Absicht des Dichters gemäß mit entsprechendem Ausdrucke zu rezitieren imstande ist, wird jedenfalls auch nicht vermögend sein, sie der Absicht des Musikers gemäß zu singen, geschweige denn überhaupt den Charakter darzustellen. Auf dieser meiner Behauptung bestehe ich so fest, und auf die Erfüllung der Bedingung genügender Leseproben halte ich so bestimmt, daß ich

gegen diese Forderung meinerseits wiederum den Wunsch, ja den Willen ausdrücke, daß wenn durch diese Leseproben nicht ein allseitiges Interesse an dem Gegenstand und an dem Unternehmen seiner Darstellung unter den dabei Beteiligten erweckt worden ist, mein Werk gänzlich beiseite gelegt und seine Aufführung unterlassen werde.

Von dem Ergebnisse der Leseproben mache ich somit je nach dem Geiste, in dem sie abgehalten werden, den glücklichen Ausfall alles weiteren Studiums abhängig. In ihnen haben sich Darsteller und Anordner der Darstellung genau und erschöpfend über alles das zu verständigen, was bei dem üblichen Verfahren erst in den letzten Theaterproben notdürftig berührt wird. Namentlich wird zunächst auch der musikalische Dirigent für seine fernere Aufgabe einen neuen, wesentlich verstärkten Gesichtspunkt gewonnen haben; er wird nun, durch den ersten sinnlichen Eindruck des Ganzen, den ihm das Anhören einer ausdrucksvollen Lesung verschaffte, geleitet, beim ferneren Einstudieren des rein musikalischen Details mit der nötigen Kenntnis der Absicht des Künstlers zu Werk gehen, über die er ohne dem, auch bei dem redlichsten Eifer für das Vorhaben, dennoch in mannigfachem Zweifel und Irrtum haften dürfte.

In bezug auf das musikalische Studium mit den Sängern habe ich nun im allgemeinen folgende Bemerkungen mitzuteilen. In meiner Oper besteht kein Unterschied zwischen sogenannten „deklamierten" und „gesungenen" Phrasen, sondern meine Deklamation ist zugleich Gesang, und mein Gesang Deklamation. Das bestimmte Aufhören des „Gesanges" und das bestimmte Eintreten des sonst üblichen „Rezitatives", wodurch in der Oper gewöhnlich die Vortragsweise des Sängers in zwei ganz verschiedene Arten getrennt wird, findet bei mir nicht statt. Das eigentliche italienische Rezitativ, in welchem der Komponist die Rhythmik des Vortrages fast gänzlich unausgeführt läßt und diese Ausführung dafür dem Gutdünken des Sängers überweist, kenne ich gar nicht; sondern an den Stellen, wo die Dichtung vom erregteren lyrischen Schwunge sich zur bloßen Kundgebung gefühlvoller Rede herab senkt, habe ich mir nie das Recht vergeben, den Vortrag ebenso genau wie in den lyrischen Gesangsstellen zu bestimmen. Wer daher diese Stellen mit den gewohnten Rezitativen verwechselt, und demzufolge die in ihnen angegebene

Rhythmik willkürlich ändert und umformt, der verunstaltet meine Musik ganz ebenso, wie wenn er meiner lyrischen Melodie andre Noten und Harmonien einfügen wollte. Da ich mich durchgängig bemühte, in den hier gemeinten rezitativähnlichen Stellen den Vortrag auch rhythmisch genau meiner Absicht des Ausdruckes entsprechend zu bezeichnen, so ersuche ich demnach die Dirigenten und Sänger, zunächst diese Stellen nach der bestimmten Geltung der Noten scharf im Takte, und in einem dem Charakter der Rede entsprechenden Zeitmaße auszuführen. Bin ich nun so glücklich, die von mir bezeichnete Vortragsweise von den Sängern als richtig empfunden zu sehen, und ist diese sonach mit Bestimmtheit von ihnen aufgenommen worden, so dringe ich dann endlich auf fast gänzliches Aufgeben der Strenge des eigentlichen musikalischen Taktes, der bis dahin nur ein mechanisches Hilfsmittel zur Verständigung zwischen Komponist und Sänger war, mit dem vollkommenen Erreichen dieser Verständigung aber als ein verbrauchtes, unnützes und ferner lästig gewordenes Werkzeug beiseite zu werfen ist. Der Sänger gebe von da ab, wo er meine Intentionen für den Vortrag bis zum vollsten Mitwissen in sich aufgenommen hat, seiner natürlichen Empfindung, ja selbst der physischen Notwendigkeit des Atmens bei erregtem Vortrage, durchaus freien Lauf, und je selbstschöpferischer er durch vollste Freiheit des Gefühles werden kann, desto mehr wird er mich zum freudigsten Danke verbinden. Der Dirigent hat dann nur dem Sänger zu folgen, um das Band, das den Vortrag mit der Begleitung des Orchesters verbindet, stets unzerrissen zu bewahren; es wird ihm dies wiederum nur möglich sein, wenn das Orchester selbst zur genauesten Mitkenntnis des Gesangsvortrages gebracht wird, was einerseits dadurch, daß in jede Orchesterstimme die Gesangspartie und die Worte mit eingetragen sind, andererseits aber nur durch genügend zahlreiche Proben vermittelt wird. Das sicherste Zeichen dafür, daß dem Dirigenten die Lösung seiner Aufgabe in diesem Bezuge vollkommen gelungen ist, würde sein, wenn schließlich bei der Aufführung seine leitende Tätigkeit fast gar nicht mehr äußerlich zu bemerken wäre. (Daß die hiermit von mir bezeichnete Vortragsweise, dieses Höchste des Erreichbaren für den künstlerischen Vortrag überhaupt, nicht zu verwechseln sei mit der sonst üblichen, nach welcher der Dirigent dann am tauglichsten erfunden

wird, wenn er seine Intelligenz und praktische Geschicklichkeit einzig den willkürlichen Launen unsrer Primadonnen als behutsam nachschleichender Diener zu Gebote stellt, habe ich wohl nicht erst zu erwähnen: hier ist er notgedrungener Bemäntler empörender Ungeschicklichkeiten, dort hingegen mitschöpferischer Künstler.)

Ich wende mich von diesen allgemeinen Bemerkungen, mit denen ich die Hauptrichtung für das Studium bezeichnete, jetzt zur Mitteilung besonderer, auf die Spezialität des „Tannhäuser" bezüglicher Wünsche, und behalte dabei zunächst noch die Wirksamkeit des musikalischen Dirigenten im Auge.

Im Betracht gewisser ungünstiger Umstände für die Aufführung des „Tannhäuser" sah ich mich seinerzeit zu einigen Auslassungen gedrungen; daß die meisten derselben nur Zugeständnisse in der äußersten Not sein konnten, Zugeständnisse, die in Wahrheit mit einem halben Aufgeben meiner eigentlichen künstlerischen Absichten identisch waren, dies möchte ich den zukünftigen Dirigenten und Darstellern dieser Oper klar machen, um sie davon zu überzeugen, daß, wenn sie von vornherein jene Zugeständnisse als unbedingt notwendig ansehen, zugleich das Aufgeben meiner eigentlichen Absichten an entscheidenden Stellen von ihnen als notwendig angenommen wird. —

Sogleich in der Szene zwischen Tannhäuser und Venus im ersten Akte sah ich mich in Dresden (in dem bezeichneten Sinne) genötigt, für die späteren Vorstellungen eine Auslassung vorzunehmen: ich strich den zweiten Vers des Tannhäuserliedes und die ihm vorangehende Zwischenrede der Venus. Keineswegs geschah dies nun aus dem Grunde, daß diese Stellen an sich als matt, ungefällig und unwirksam erschienen wären, sondern der wahre Grund war dieser: die ganze Szene mißglückte in der Darstellung, vor allem weil es nicht gelungen war, eine durchaus geeignete Darstellerin für die schwierige Rolle der Venus zu finden; die seltenen und ungewohnten Anforderungen für diese Rolle sollten selbst von einer der größten Künstlerinnen unerfüllt bleiben, weil unter unüberwindlichen Umständen die Unbefangenheit für diese Aufgabe ihr abgehen mußte. Somit blieb der Darstellung der ganzen Szene eine

Befangenheit eigen, die für die Darsteller, das Publikum und am meisten für mich, endlich zur marternden Pein wurde. Diese Pein so kurz wie möglich zu machen ließ ich mir daher angelegen sein, und kürzte demzufolge die Szene durch Auslassung einer (wenn eben durchaus gekürzt werden sollte) am ehesten wegzulassenden Stelle, die an und für sich von der Beschaffenheit war, daß sie — ausgelassen — dem Hauptsänger eine nicht unbedeutende Anstrengung ersparte. Aus keinem andern Grunde geschah diese Kürzung, und jeder fernere Anlaß zu ihrer Beibehaltung fällt nun da hinweg, wo kein wirklicher Zweifel gegen den guten Ausfall dieser Szene überhaupt aufzukommen hat. Was mir eben in bezug auf diese Szene in Dresden trotz der Mitwirkung einer größten Künstlerin nicht glückte, gelang dagegen später vollkommen in Weimar, wo sich für die Venus eine Darstellerin vorfand, die als Künstlerin überhaupt mit meiner Dresdener sich gewiß durchaus nicht messen konnte, gerade aber für diese Rolle so günstig disponiert war, daß sie, in vollster Unbefangenheit, mit einer Wärme ihre Aufgabe löste, daß gerade diese in Dresden so peinliche Szene hier den hinreißendsten Eindruck hervorbrachte. Unter solchem Umstande wird die in Rede stehende Auslassung geradeswegs zu einer sinnlosen Verstümmelung, und das Urteil darüber überlasse ich einem jeden, der sich die Mühe gibt, die Struktur der ganzen Szene, das Wachsen der Stimmung und Situation aus ihren Anfängen bis zum vollen Ausbruche, genau zu prüfen; er wird mir hoffentlich bezeugen, daß durch jene Kürzung dem natürlichen Körper dieser Szene ein wesentlich nötiges organisches Glied entzogen wird; und nur da könnte ich somit in die Auslassung von neuem einstimmen, wo diese ungemein wichtige Szene von vornherein in ihrer Wirkung aufgegeben werden müßte, wo ich also weit eher dazu raten möchte, die Aufführung der ganzen Oper aufzugeben.

Eine zweite Auslassung betrifft das Orchesternachspiel der Schlußszene des ersten Aktes. Die gestrichene Stelle sollte sich auf einen szenischen Vorgang (den freudigen Tumult des von allen Seiten die Bühne erfüllenden Jagdtrosses) von der Lebhaftigkeit beziehen, wie ich ihn selbst in Dresden nicht zur Ausführung gebracht sehen konnte; bei der ungemeinen Steifheit und Befangenheit unsrer gewöhnlichen Theaterstatisten und Komparsen kam es nicht zu dem überwältigend heiteren Eindrucke,

den ich beabsichtigte, und der eine wohlentsprechende Steigerung der auf die frischesten Lebensäußerungen hingeleiteten Stimmung zu bieten haben sollte. Wo die hiermit bezeichnete Wirkung ebenfalls nicht zu erzielen ist, wird daher auch die Kürzung in der Musik beizubehalten sein; wo hingegen dem Regisseur durch besondere Mitwirkung günstiger Umstände es ermöglicht werden sollte, den vollen von mir beabsichtigten Eindruck auf der Szene hervorzubringen, da ist mit der unverkürzten Ausführung des Nachspieles auch meine ursprüngliche Absicht erst vollkommen verwirklicht, und diese war, durch einen ganz entsprechenden Eindruck der Szene die mit dem Vorhergehenden angeregte Stimmung auf ihre vollste Höhe zu bringen, — auf eine Höhe, von der aus einzig eine ausgelassene kecke Stelle der Violinen im Vorspiele des zweiten Aktes richtig verstanden werden kann.

Eine dritte Auslassung findet sich in den den Theatern zugesandten Partituren, in der großen Schlußszene des zweiten Aktes von Seite 326 bis 331 angegeben. Diese eingeklammerte Stelle enthält einen der wichtigsten Momente des Dramas. In dem zunächst Vorhergehenden sprach sich der Eindruck der opfermutigen Kühnheit Elisabeths, ihrer tief ergreifenden und mächtig besänftigenden Fürbitte für den verwehmten Geliebten auf diejenigen aus, an die sie sich unmittelbar gewandt hatte — den Fürsten, die Sänger und Ritter, die soeben noch Tannhäuser nach dem Leben trachteten: Elisabeth und diese Umgebung, sowie ihr beiderseitiges Verhältnis zueinander, nahmen unser volles Interesse ein, und nur mittelbar bezog sich dieses wiederum auf Tannhäuser selbst. Als dieses zuvörderst nötige Interesse gesättigt, wendet sich unsre Teilnahme endlich dem Hauptgegenstande der ganzen komplizierten Situation, dem geächteten Venusritter wieder zu; Elisabeth mit allen übrigen wird nun zur Umgebung desjenigen, über den unser notwendiges Gefühl insofern sich jetzt klar zu werden verlangt, als es gilt, des Eindruckes der erschütternden Katastrophe auf den tätigsten Urheber derselben zu voller Befriedigung inne zu werden. Tannhäuser ist, nachdam er mit verzücktem Trotze dem Angriffe der Männer entgegengestanden, endlich durch Elisabeths Beginnen, den Ausdruck ihres Wortes, den Ton ihrer Stimme und das Innewerden seines an ihr begangenen gräßlichen Frevels auf das schrecklichste ergriffen, im Ausbruche des zermalmenden Ge-

fühles furchtbarer Zerknirschung zusammengesunken, so von der Höhe seiner zauberischen Entzückung in die grauenvolle Erkenntnis seiner gegenwärtigen Lage hinabstürzend: wie bewußtlos lag er mit dem Angesichte auf der Erde, während wir mit Ergriffenheit und Rührung der Kundgebung des empfangenen Ausdruckes der Umgebung lauschten. Nun erhebt Tannhäuser matt das bleiche, vom furchtbarsten Leiden gemarterte Haupt; noch am Boden liegend, starr vor sich hinblickend, beginnt er mit allmählich immer heftiger gesteigertem Ausdrucke in folgendem Ergusse seinem gepreßten Herzen Luft zu machen:

„Zum Heil den Sündigen zu führen,
die Gottgesandte nahte mir:
doch, ach! sie frevelnd zu berühren,
hob ich den Lästerblick zu ihr!

O du, hoch über diesen Erdengründen,
die mir den Engel meines Heils gesandt,
erbarm' dich mein, der ach! so tief in Sünden,
schmachvoll des Himmels Mittlerin verkannt!"

Diese Worte, mit dem ihnen verliehenen Ausdruck und in dieser Situation, enthalten den Nerv der ganzen ferneren Tannhäuserexistenz, die Achse seiner Erscheinung, und ohne den durch sie hier, an diesem Orte, beabsichtigten Eindruck mit vollster Gewißheit empfangen zu haben, sind wir gar nicht imstande, ein weiteres Interesse an dem Helden des Dramas zu bewahren. Wenn wir hier nicht endlich zum tiefsten Mitleiden mit Tannhäuser gestimmt werden, ist das ganze übrige Drama ohne Zusammenhang und Notwendigkeit in seinem Verlaufe, und alle bis dahin angeregten Erwartungen bleiben unbefriedigt; selbst die Erzählung Tannhäusers von seinen Leiden im dritten Akte kann uns nicht mehr für den verlorenen Eindruck entschädigen, denn die volle beabsichtigte Wirkung kann die Erzählung wiederum nur dann machen, wenn sie für unsre Erinnerung sich auf diesen ersten, entscheidendsten Eindruck nur wieder bezieht.

Was konnte mich nun bestimmen, eben diese Stelle von der zweiten Aufführung in Dresden an auszulassen? Die Antwort hierauf dürfte leicht die ganze Leidensgeschichte enthalten, die ich in meiner Stellung als Dichter und Musiker unsern Opernzuständen gegenüber zu durchleben hatte; doch will ich mich hier kurz fassen. Es konnte dem ersten Darsteller des Tannhäuser,

der in seiner Eigenschaft als vorzüglich begabter Sänger immer noch nur die eigentliche „Oper" zu begreifen vermochte, nicht gelingen, das Charakteristische einer Anforderung zu fassen, die sich bei weitem mehr an seine Darstellungsgabe, als an sein Gesangstalent richtete. Die hier betreffende Stelle wird, der Natur der Situation gemäß, von allen auf der Szene anwesenden Sängern durch flüsternden Gesang begleitet, der sich in einigen Momenten sogar bis zur heftigen Unterbrechung des Motives Tannhäusers durch drohende Kundgebungen des verhaltenen Zornes anläßt: dies gab der Stelle in den Augen unsrer Sänger den Anschein eines gewöhnlichen Ensemblegesangstückes, in welchem kein einzelner besonders hervorzutreten sich gehalten glaubt. Der Hartnäckigkeit dieses Irrtums hatte ich es nun zu danken, daß der wirkliche Inhalt dieser Stelle, die hervorspringende Kundgebung Tannhäusers in der Aufführung fast gänzlich verloren ging, und daher die ganze, in der Musik mit nötiger Breite dargestellte Situation nur den Charakter eines üblichen Adagio-Ensemblestückes erhielt, wie wir dergleichen in den Opernfinales vor der Schlußstretta gewöhnlich zu hören bekommen. Als solcher unterschiedslos sich dahinschleppender Adagiosatz mußte das Ganze dann notwendig zu gedehnt und ermüdend erscheinen, und als es sich, bei dem hierüber empfundenen Mißbehagen um Kürzungen handelte, mußte gerade mir jene Stelle, da sie ihres eigentlichen Inhaltes in der Aufführung beraubt worden war, als eine wahre widerliche Länge, d. i. Öde, erscheinen. Jedem Einsichtsvollen gebe ich aber zu beurteilen, welches meine Stimmung gegen den äußerlichen Erfolg meines Werkes in Dresden sein mußte, und ob mich eine zwanzigmalige Aufführung mit jedesmaligem „Herausruf" des Autors für das nagende Bewußtsein entschädigen konnte, einen großen Teil des empfangenen Beifalls doch nur einem Mißverständnisse, oder mindestens einem durchaus mangelhaften Verständnisse meiner eigentlichen künstlerischen Absicht verdanken zu müssen! Soll in Zukunft meinen Intentionen besser entsprochen und meine Absicht in Wahrheit verwirklicht werden, so habe ich namentlich auf den richtigen Vortrag der jetzt des breiteren besprochenen, nun nicht mehr auszulassenden Stelle zu dringen. Die Folge der Auslassung derselben und der Nichtgeltendmachung ihres Inhaltes war damals, daß das Interesse für Tannhäuser am Schlusse

des zweiten Aktes gänzlich geschwunden war, und einfach nur an seinen Gegensätzen und seiner Umgebung zu haften vermochte, was allerdings meine eigentliche Absicht völlig vernichtete. Diese Interesselosigkeit an ihm begegnete Tannhäuser nun im dritten Akte derart, daß man für sein ferneres Schicksal nur noch insofern Teilnahme faßte, als davon das Schicksal Elisabeths und selbst Wolframs, dieser beiden zu den eigentlichen Hauptpersonen gewordenen abzuhängen schien: nur der wahrhaft bewundernswürdigen Tüchtigkeit und Ausdauer des Sängers der Hauptrolle konnte es gelingen, durch den äußerst klangvollen und energischen Vortrag der Erzählung der Pilgerfahrt das Interesse für sich selbst mühsam wieder zu erwecken. An die zukünftigen Darsteller des Tannhäuser ergeht daher meine Bitte, ein höchstes Gewicht auf die besprochene Stelle zu legen; erst dann wird sie aber seinem Vortrage gelungen sein, wenn er, eben während des Vortrages, das volle Gefühl davon erhält, daß er in diesem Augenblicke die dramatische wie musikalische Situation beherrsche, daß der Zuhörer ausschließlich seiner Kundgebung lausche, und diese derart sei, daß er durch sie die tiefste Erschütterung verbreitet. Die Ausrüfe: „Ach, erbarm' dich mein!" erfordern einen so durchdringenden Akzent, daß er als bloßer wohlgebildeter Sänger hier nicht auskommt; sondern die höchste dramatische Kunst muß ihm die Energie des Schmerzes und der Verzweiflung für einen Ausdruck ermöglichen, der aus den schauerlichsten Tiefen eines furchtbar leidenden Herzens, wie ein Schrei nach Erlösung hervorzubrechen scheinen muß. Der Dirigent hat darüber zu wachen, daß dem Hauptsänger der angedeutete Erfolg durch allerdiskreteste Begleitung der übrigen Sänger, sowie des Orchesters ermöglicht werde. —

Noch eine andre Auslassung sah ich mich veranlaßt in derselben Schlußszene des zweiten Aktes zu bewerkstelligeu, nämlich die der Stelle von Seite 348 bis 356 der Partitur. Es geschah dies aus ganz denselben Gründen wie bei der soeben berührten Stelle, und war nur eine Konsequenz der vorher nötig gewordenen Auslassung; d. h. ich fühlte, daß das Interesse für Tannhäuser in diesem Akte nun nicht mehr zu retten war. Das Wesentliche dieser Stelle ist das sogleich vorherrschend werdende Hinzutreten Elisabeths und namentlich Tannhäusers zu der bis dahin den Hauptraum einnehmenden Umgebung, indem Elisabeth

das nach Rom hinweisende Thema der Männer in Weise eines brünstigen Gebetes für den Geliebten aufnimmt, Tannhäuser aber in heftigen Ausrufen tatendurstiger Reue und Zerknirschung zu jenem Gesange sich ergeht, während die übrigen Männer von neuem sich zu Drohungen und Zornergießungen erhitzen. Ob diese Stelle, die allerdings zur strengsten Konsequenz der Situation gehört, für die zukünftigen Aufführungen beibehalten werden solle, dies will ich jedoch erst von dem Ausfall derselben in den Theaterproben abhängig gemacht wissen; wenn sie schließlich nicht vollkommen gelingt, d. h. wenn sie nicht auch durch die Lebhaftigkeit der Darstellung der Umgebung eine wachsende Steigerung der Situation herbeiführt, oder wenn namentlich der Sänger des Tannhäuser durch das Vorhergehende, und besonders eben durch jene besprochene Stelle im Adagio, sich und sein Organ zu stark angegriffen fühlen sollte, um diese noch mit vollster Energie zu singen, so muß ich selbst dringend anraten, hier die Kürzung gelten zu lassen: denn nur durch die üppigste Kraft der Darstellung und des Vortrages wäre hier die beabsichtigte Wirkung noch zu erzielen. Ich muß mich für diesen Fall damit beruhigen, daß durch die ergreifende Wirkung Tannhäusers im Adagio die Hauptsache, die Hinleitung des wichtigsten Interesses auf ihn, erreicht ist, und begnüge mich dann mit der Wirkung, welche Tannhäuser vorzüglich durch den Moment seines Abganges noch hervorzubringen hat. Auf diesen Moment wünschte ich die Aufmerksamkeit des betreffenden Darstellers noch mit großem Nachdruck gerichtet zu wissen. Die Männer, durch den Anblick des noch weilenden Verhaßten von neuem beleidigt und aufgereizt, sind im Begriff, ihren Drohungen mit der Faust am Schwertgriffe Geltung zu geben; eine ermahnende und schützende Gebärde Elisabeths hält sie in dem durch sie gewonnenen Geleise zurück: da plötzlich schallt aus dem Tale der Gesang der jungen Pilger herauf, wie die Stimme der Versöhnung und Verheißung, die nun, wie sie die übrigen fesselt, auch Tannhäuser, aus dem Sturm seiner wilden Reuewut heraus, vernimmt. Ein jäher Strahl der Hoffnung fällt wie ein Blitz vom Himmel in sein gemartertes Gemüt; Tränen des unsäglichsten Wehes stürzen ihm aus den Augen; es reißt ihn mit unwiderstehlicher Gewalt zu den Füßen Elisabeths, zu der er den Blick nicht aufzuschlagen wagt, aber deren Gewandessaum er mit heftiger In-

brunst an seine Lippen drückt; hastig fährt er wieder auf, stößt den Ruf: „nach Rom!" mit einem Ausdrucke, als ob in ihm alle jäh entzündete Hoffnung eines neuen Lebens sich zusammendrängte, aus der Brust, und stürzt mit rasend schnellem Schritte von der Bühne. Diese Aktion, die mit der größten Schärfe im kürzesten Zeitraume ausgeführt werden muß, ist von der entscheidendsten Wichtigkeit für den schließlichen Eindruck des ganzen Aktes; und dieser Eindruck ist es, der unerläßlich nötig ist, um aus der Stimmung des Publikums den schwierigen dritten Akt wiederum nach seiner vollen Wirkung zu ermöglichen. —

Die große Instrumentaleinleitung zum dritten Akte erkläre ich in der gekürzten Umarbeitung, nach welcher sie in der für die Theater eingerichteten Partitur vorliegt, für gültig. Ich hatte mich bei der ersten Abfassung dieses Stückes durch den von mir auszudrückenden Gegenstand bis zu rezitativartigen Orchesterphrasen verleiten lassen, von denen ich in der Aufführung fühlte, daß ihr Ausdruck wohl mir, der ich das Phantasiebild des geschilderten Vorganges im Kopfe hatte, nicht aber andern verständlich sein konnte. In der neuen Fassung muß ich jedoch auf vollständige Ausführung dieses Tonstückes halten, da es mir zur Befestigung der für das Folgende nötigen Stimmung unerläßlich dünkt.

Im Gebete der Elisabeth sah ich mich nach der ersten Vorstellung, aus ähnlichen Rücksichten wie den zuvor angegebenen, genötigt, eine Auslassung vorzunehmen, und zwar die von Seite 369 bis 398 bezeichnete. Daß hiermit die wichtigste Motivierung des Opfers und des Todes der Elisabeth verloren ging, muß jedem einleuchten, der Dichtung und Musik hier genau prüft. Gewiß erfordert der Vortrag dieses vollständigen Gebetes, wenn er das von aller musikalischen Figuration durchaus entkleidete Tonstück nicht als eine gleichförmige Länge, sondern als einen innig ergreifenden Erguß wirken lassen soll, einer Auffassung und Hingebung an die Aufgabe, wie wir sie nur selten bei unsern verwöhnten Opernsängerinnen antreffen dürften; hier läßt es sich mit der bloßen musikalischen Ausbildung selbst des glücklichsten Gesangsorganes nicht auskommen; durch keine Kunst des absolut musikalischen Vortrages wird dieses Gebet interessant zu machen sein, sondern nur die Darstellerin kann meiner Absicht genügen, welche die wunderbar schmerzliche Situa-

tion der Elisabeth, vom ersten heftig erwachenden Keime ihrer Neigung zu Tannhäuser, durch alle Phasen des Wachstums bis zum endlichen Erblühen der todesduftigen Blume — wie sie in diesem Gebete aufgeht — mit den feinsten Organen einer echt weiblichen Empfindung nachzufühlen vermag. Daß dann aber gerade die höchste Darstellungs- und namentlich auch Gesangskunst nur es möglich machen wird, diese Empfindung zur wirksamen Mitteilung zu bringen, das werden die Sängerinnen erst gewahr werden, die durch blendendste Künste es sonst wohl verstanden hatten, einen empfindungslosen Haufen von Müssiggängern über ihre Langweile zu täuschen, vor der vorliegenden Aufgabe jedoch die Nutzlosigkeit und Stümperhaftigkeit ihrer Gauklervorteile einsehen müssen. — Nur anfängliche Unerfahrenheit meiner Dresdener Darstellerin war schuld, daß ich mich zum Opfer der hier erwähnten Auslassung entschließen mußte; im Verlaufe der weiteren Vorstellungen erhielt ich Grund, auf einen glücklichen Ausfall des ganzen Gebetes hoffen zu dürfen, wenn ich es wiederherstellen würde: eine andere Erfahrung hielt mich jedoch immer davon ab, die ich, weil mir gerade hier das ganz am Orte dünkt, in Form folgender Ermahnung an die Dirigenten und Darsteller meiner Oper mitteilen muß. — Was wir für das charakteristische Gelingen einer dramatischen Darstellung bei den ersten Aufführungen unterlassen, holt sich nie bei den Wiederholungen nach. Der erste Eindruck der Erscheinung, selbst wenn er ein fehlerhafter ist, setzt sich für das Publikum wie für den Darsteller als etwas Gegebenes, Bestimmtes fest, an dem jede Änderung, selbst zum Besseren, in der Folge immer als Störung erscheint. Namentlich gewöhnen sich die Darsteller schnell daran, nach einmal überstandener Sorge und Aufregung der ersten Aufführungen, ihre Leistungen, wie sie sich nun einmal während dieses Gebärungsprozesses festgestellt haben, für etwas Unumstößliches, Unberührbares anzusehen: Schlaffheit und eintretende Gleichgültigkeit tun endlich das ihrige, ein neues Befassen mit der so für gelöst gehaltenen Aufgabe unmöglich zu machen. Deshalb ersuche ich die Darsteller und Dirigenten, über alles, was ich ihnen hier zu beachten gebe, sich noch vor der ersten Aufführung zu einigen; was sie zu leisten oder nicht zu leisten vermögen, muß sich in den Theaterproben, wenn nicht schon eher, bestimmt herausstellen, und ohne höchstes

Noterfordernis möge man daher auch nicht sich zu Auslassungen entscheiden, etwa mit der Vertröstung, in späteren Aufführungen das Versäumte nachzuholen; denn dazu kommt es nicht. Ebenso möge man aber auch durch ungenügenden Erfolg dieser oder jener Stelle in der ersten Aufführung sich nicht sogleich veranlaßt fühlen, Auslassungen vorzunehmen, sondern lieber Sorge tragen, daß der Erfolg in den nächsten Vorstellungen nicht ausbleibe; denn wo ein organisch zusammenhängendes Werk durch Ausscheidungen genießbar gemacht werden soll, gibt man sich nur das Zeugnis der Unfähigkeit, und der hierdurch endlich scheinbar ermöglichte Genuß ist jedenfalls nicht der Genuß des Werkes wie es ist, sondern einzig eine Selbsttäuschung, indem man das Werk für etwas andres nimmt, als es ist.

Der eigentliche Triumph der Darstellerin der Elisabeth würde nun darin bestehen, daß sie nicht nur das vollständige Gebet zur Wirkung brächte, sondern diese Wirkung noch dahin festzuhalten wüßte, daß sie das ganze pantomimische Nachspiel desselben unverkürzt durch ihre fesselnde Darstellung ermöglichte. Ich weiß, daß dies eine nicht minder schwierige Aufgabe als der Gesangsvortrag des Gebetes selbst ist, und nur wenn die Darstellerin der Wirkung dieses feierlichen Gebärdenspieles sich ganz gewiß fühlt, will ich daher die vollständige Ausführung dieser Szene gestattet wissen.

Was nun den veränderten Schluß der Oper betrifft, auf dessen Beibehaltung ich streng dringe, so habe ich diejenigen, die ihn — von dem Eindrucke der Oper in der früheren Bearbeitung auf sie geleitet — nicht billigen wollen, zunächst auf das zu verweisen, was ich soeben in bezug auf erste Vorstellungen und Wiederholungen sagte. Der umgearbeitete Schluß verhält sich zu der ersten Abfassung wie die Ausführung zur Skizze, und daß diese Ausführung not tat, empfand ich dringend; daß ich sie noch bewerkstelligte, daraus kann aber jeder ersehen, daß ich nicht eigensinnig auf meinen ersten Entwürfen bestehe, und daher, wenn ich auf die Ausführung von früher ausgelassenen Stellen dringe, dies nicht aus blinder Liebe zu meinen Werken geschieht. Bei der ersten Abfassung hatte ich den Schluß schon vollkommen so im Sinne, wie ich ihn in der zweiten Bearbeitung ausführte: nicht das mindeste ist hier in der Intention geändert, sondern diese ist nur eben deutlicher verwirklicht. Ich baute aber

zu sehr auf gewisse szenische Wirkungen, die sich durch die Aufführung als unzureichend erwiesen: das bloße Erglühen des Venusberges im fernsten Hintergrunde konnte den beängstigenden, zur Entscheidung vorbereitenden Eindruck, den ich beabsichtigte, nicht hervorzubringen; noch minder vermochte die Beleuchtung der Fenster der Wartburg mit dem fernen Grabgesange (ebenfalls im allerweitesten Hintergrunde) den durch Elisabeths Tod eingetretenen entscheidenden Moment dem mit dem Gegenstande literarisch und künstlerisch unvertrauten, unbefangenen Zuschauer zur augenblicklich deutlichen Kenntnis zu bringen. Die Erfahrungen hierüber waren für mich so überzeugend peinlich, daß ich in dem Erfolge des Nichtverständnisses dieser Situation meine dringende Veranlassung zur Umarbeitung der Schlußszene finden mußte, die in nichts anderm als darin zu bestehen hatte, daß Venus selbst sichtbar und hörbar im annähernden Zauberspuke erschien, und Tannhäuser schließlich an der Leiche der wirklichen, nicht nur angedeuteten, Elisabeth sterbend niedersank. Wie nun der Erfolg dieser Abänderung ein entschieden wirksamer auf das unbefangene Publikum war, so begreife ich doch sehr wohl, daß demjenigen Kunstbeteiligten, der sich mit der ersten Erscheinung bereits vertraut gemacht hatte — und zwar dadurch, daß er vermöge genauer Kenntnis der Dichtung und der Musik außerhalb der Darstellung die Anleitung zum Verständnisse der Situation sich verschaffte —, diese Änderung störend erschien; ich begreife dies um so mehr, als die Darstellung des neuen Schlusses in Dresden nur sehr mangelhaft bewerkstelligt werden konnte, da diese nur mit den aus dem ersten Akte vorrätigen szenischen Mitteln, nicht aber durch nötige neue dekorative Herrichtungen auszuführen war, und da ferner (wie ich bereits erwähnte) die Darstellung der Venus überhaupt zu den minder gelungenen Partien der dortigen Aufführung gehörte, somit das Wiedererscheinen derselben an sich keinen vorteilhaften Eindruck machen konnte. Ganz unhaltbar sind aber diese Gründe gegen die Gültigkeit des neuen Schlusses, wenn es sich jetzt darum handelt, den Tannhäuser zum ersten Male auf anderen Bühnen und bei ganz andern Vorgängen aufzuführen, und deshalb kann ich ihnen nicht die mindeste Berücksichtigung schenken.

Wenn ich mir hier die Besprechung dieser Schlußszene mit dem Regisseur und namentlich dem Dekorationsmaler noch vor-

behalte, so habe ich zunächst noch dem musikalischen Dirigenten mitzuteilen, daß ich den in der ersten Bearbeitung befindlichen Schlußgesang der jüngeren Pilger in der zweiten Ausgabe auszulassen zu müssen glaubte, weil er nach dem Vorhergehenden leicht als eine Länge erscheinen kann, wenn er nicht durch die reichsten Gesangskräfte einerseits, und durch eine ergreifende Darstellung der Szene andererseits, an sich zu einer mächtigen Wirkung gebracht werden kann. Der Gesang wird lediglich von Sopran- und Altstimmen ausgeführt; diese müssen in großer Schönheit und numerischer Stärke vorhanden sein, das Auftreten der Sänger muß so geschickt bewerkstelligt werden, daß der Gesang, trotz des erst allmählichen Auftretens des ganzen Chores, von Anfang an mit möglichster Fülle eintritt, und endlich muß die Szene durch prachtvolles Erglühen des Tales im Morgenrote sehr wirkungsvoll hergerichtet werden können, wenn der Dirigent sich veranlaßt fühlen soll, diesen vollständigen Schluß der Oper ausführen zu lassen. Nur die größten und reichst ausgestatteten Theater dürften jedoch über die nötigen Mittel zu der bezeichneten Wirkung verfügen können; diese aber würden meiner Absicht durch Ermöglichung auch des Pilgergesanges, unter den angezeigten Bedingungen, erst vollkommen entsprechen; denn allerdings schließt dieser Gesang mit der Verkündigung des Wunders das Ganze, namentlich auch der Erzählung Tannhäusers von seinem Auftritte in Rom entsprechend, durchaus befriedigend ab*.

Bevor ich mich nun in meinen Mitteilungen gänzlich vom musikalischen Dirigenten abwende**, habe ich mit ihm noch einiges auf das Orchester bezügliche zu besprechen, und dies betrifft zunächst den Vortrag der Ouvertüre. — Das Thema

---

* Die Theater haben sich wegen der Nachlieferung dieses Chores an mich zu wenden.

** Noch muß ich in bezug auf die Gesangspartien den Kapellmeister bitten, die Partie des Walther, falls dem Sänger neben dem etwas tief liegenden (jedenfalls aber in der vorgezeichneten Tonart beizubehaltenden) Einzelgesange im „Sängerkriege" die durchgehends hohe Lage in den Ensemblesätzen beschwerlich fallen sollte, dahin abändern zu lassen, daß neben den ihm gehörigen Solostellen im übrigen die Noten des Heinrich der Schreiber in seine Partie geschrieben werden, wogegen diesem die höhere Stimme des Walther zuzuteilen wäre.

mit welchem dieses Tonstück beginnt, wird von den vortragenden Blasinstrumenten sogleich richtig verstanden werden, wenn der Dirigent darauf hält, daß von allen auf dem richtigen Melodieeinschnitte gleichmäßig zum Atmen abgesetzt wird; dies trifft jedesmal vor dem Auftakte zum guten Takt des Rhythmus, also zu dem dritten, fünften, siebenten usw. der Melodie. Nämlich so:

usw.

Um die hierdurch beabsichtigte Wirkung der Nachahmung eines auf Worten gesungenen Chorvortrages zu gewinnen, bitte ich noch, im vierten und zwölften Takte die Fagottstimmen dahin abzuändern, daß statt der rhythmischen Note 𝅗𝅥. die Auflösung 𝅗𝅥" 𝅘𝅥 gesetzt werde. Wenn später die Posaunen dasselbe Thema im Forte vortragen, gilt die bezeichnete Atemeinteilung natürlich nicht, sondern um der nötigen Stärke und Dauer des Tones willen haben die Bläser so oft zu atmen, als sie dies eben bedürfen. — Die Fortissimostelle vom dritten Takte der Seite 5 bis zum zweiten Takte der Seite 10 möge das begleitende Orchester (also alle Instrumente mit Ausnahme der Posaunen, der Tuba und auch der Pauke) auf die Weise vortragen, daß mit dem Niederschlage jedes Taktes ein volles Fortissimo eintritt, das zweite und dritte Viertel jedoch mit abnehmender Stärke gespielt wird. Also:

ff usw.

Nur die mit dem Thema unmittelbar beschäftigten, soeben genannten Instrumente verharren, wie bemerkt, in gleichmäßiger Stärke. — Mit dem sechsten Takte der Seite 22 möge der Dirigent die kurz zuvor etwas zu beschleunigende Bewegung um ein weniges zurückhalten, was jedoch keine auffallende Rückung des Zeitmaßes verursachen darf; die Stelle soll nur, wie durch den Vortrag selbst, so auch durch das Zeitmaß einen von den früheren scharf abstechenden, schmachtenden, ich möchte sagen: lechzenden Charakter im Ausdrucke erhalten. Auf Seite 23, Takt 2, ist in der ersten Violine der Akzent für die erste Note hinwegzu-

nehmen; ebenso soll auf Seite 24 im ersten Takte das *fp* in allen Instrumenten zu einem einfachen *p* gemacht werden. Auf Seite 25 ist das Zeitmaß wieder etwas zu befeuern; nur hüte sich der Dirigent, das mit Seite 26 eintretende Thema zu rasch spielen zu lassen: bei allem Feuer, mit dem es vorgetragen werden muß, würde es durch ein zu schnelles Tempo doch einen Charakter gewöhnlichen Leichtsinnes gewinnen, den ich ihm durchaus fern wissen wollte. — Bei der Verteilung der Violinen in acht Partien von Seite 34 an ist darauf zu sehen, daß die sechs unteren Partien gleichmäßig stark, die zwei oberen von Seite 35 an jedoch so besetzt seien, daß die zweite Partie stärker als die erste ausfalle; für die erste kann selbst ein Vorspieler allein genügen, während die zweite Partie zahlreicher als alle übrigen besetzt sein muß. — Der Klarinettist irrt sich gewöhnlich über die Bindung im ersten Takte der Seite 35, indem er die erste Note der Triole mit der voranstehenden Dreiviertelaktnote verbindet: sie muß dagegen besonders angeschlagen werden. Auf Seite 36 ist scharf darauf zu halten, daß die Klarinette vor allen übrigen Instrumenten deutlich vernommen wird; namentlich darf auch die erste Violinpartie sie nicht decken, und der Klarinettist muß sich genau bewußt sein, daß er von dem ersten Eintritte auf dieser Seite an bis zum fünften Takte der Seite 37 die hervorstechende Hauptpartie übernimmt. — Eine ziemlich heftige Beschleunigung des Zeitmaßes hat von Seite 39 an stattzufinden, die erst mit dem fünften Takte auf Seite 41 abzunehmen und in das hier nötige energische Tempo überzugehen hat. — Vom dritten Takte der Seite 50 an halte der Dirigent auf eine ununterbrochene Ausdauer der größten Stärke in allen Instrumenten; ein Nachlassen in den nächsten acht Takten muß durchaus vermieden werden. — Von größter Wichtigkeit für das Verständnis des ganzen Schlusses der Ouvertüre ist es, daß von Seite 54 an die Violinen im äußersten Piano spielen, so daß vor ihrer — gleichsam nur noch geflüsterten — Wellenfigur das Thema der Blasinstrumente auf das deutlichste vernommen wird, welches von seinem Eintritte an, trotzdem es nicht eigentlich stark gespielt werden darf, dennoch sogleich die Aufmerksamkeit des Hörers mit Bestimmtheit fesseln muß. — Vom dritten Takte der Seite 66 an hat der Dirigent das Zeitmaß in regelmäßigem Fortschritte, aber mit auffallender Wirkung, derart zu beschleunigen, daß

bei dem Eintritte des Fortissimo auf Seite 68 die nötige Steigerung der Bewegung gewonnen ist, in welcher einzig das rhythmisch so stark vergrößerte Thema der Posaunen, zur verständlichen Wahrnehmung in der Art gelangen kann, daß die Noten derselben nicht als vereinzelte, unzusammenhängende Töne erscheinen. — Ich habe endlich dem Dirigenten und dem Orchester wohl nicht erst nötig, an das Herz zu legen, daß nur mit dem Aufwande der äußersten Energie und Kraft die Wirkung des andauernden Fortissimos in der beabsichtigten Bedeutung erreicht werden kann. Die vier letzten Takte sind, nach abermaliger Beschleunigung der sechs vorausgehenden, bis zu einer feierlichen Breite des Zeitmaßes zurückzuhalten. —

Über die „Tempi" des ganzen Werkes im allgemeinen äußere ich mich hier nur dahin, daß, wenn die beigefügten metronomischen Angaben den Dirigenten und die Sänger allein über das Zeitmaß aufklären sollen, es um den Geist des Vorzutragenden jedenfalls sehr übel stehen muß; nur dann werden beide auch immer das richtige Zeitmaß treffen, wenn das Verständnis der dramatischen und musikalischen Situationen, durch eine gewonnene lebhafte Sympathie mit denselben, sie das Zeitmaß als etwas sich ganz von selbst Verstehendes, ohne weiteres Suchen finden läßt.

Was die Besetzung des Orchesters betifft, so habe ich, da das Korps der Blasinstrumente in dieser Oper die üblich Stärke guter deutscher Orchester in nichts Wesentlichem überschreitet, nur auf eines, und mir allerdings sehr Wichtiges, aufmerksam zu machen: auf die erforderliche nötige Stärke der Streichinstrumente. Die deutschen Orchester sind durchgängig zu schwach mit Streichinstrumenten besetzt, und über die Gründe dieses Mangels an Feinfühligkeit für die wahrsten Bedürfnisse eines guten Orchestervortrages ließe sich viel und für die Beurteilung deutscher Musikzustände Entscheidendes sagen, was hier aber gewiß zu weit führen möchte. So viel ist sicher, daß die ihres Leichtsinnes wegen bei uns so sehr verschrienen Franzosen ihre kleinsten Orchester besser mit Streichinstrumenten besetzt halten, als wir dies in Deutschland oft bei ganz renommierten Orchestern antreffen. Ich habe nun bei der Instrumentation des „Tannhäuser" mit so bestimmter Absicht ein besonders stark besetztes Sreichorchester im Auge gehabt, daß ich bei allen Theatern

durchweg auf eine Vermehrung der Streichinstrumente über den gewöhnlichen Bestand dringen muß; und meine Forderungen hierfür mögen einfach nach dem Maßstabe bemessen werden, nach welchem ich erkläre, daß ein Orchester, welches nicht mindestens vier gute Bratschisten stellen kann, meine Musik nur verstümmelt zur Anhörung bringen muß.

Für die Szene habe ich ungewohntere Anforderungen an die musikalische Ausstattung gemacht. Wenn ich auf der möglichst genauen Beachtung meiner Vorschriften in bezug auf die Theatermusik bestehe, so berechtigt mich dazu die Kenntnis des Umstandes, daß in allen bedeutenden Städten Deutschlands stark und gut besetzte Musikkorps, namentlich dem Militär angehörig, vorhanden sind, aus denen recht wohl das zum „Tannhäuser" nötige Theatermusikkorps kombiniert werden kann. Ich weiß ferner, daß der Erfüllung meiner Forderung meist nur der, wie ich zugeben will, leider oft sehr gerechtfertigte Sparsamkeitssinn der Theaterdirektionen entgegen sein wird; den Direktionen muß ich aber sagen, daß sie sich von der Aufführung meines „Tannhäuser" gar keinen Erfolg zu versprechen haben, außer dann, wenn diese Vorstellung in jeder Hinsicht mit der ausgewähltesten Sorgfalt vorbereitet wird, mit einer Sorgfalt, die dieser Vorstellung den gewohnten Opernaufführungen gegenüber den Charakter des Ungewöhnlichen gibt; und wie dieser Charakter durch die Erscheinung des Ganzen nach allen Seiten hin sich zu rechtfertigen hat, so muß dies auch nach der Seite der äußeren Ausstattung hin geschehen, für welche ich keineswegs Flitterprunk und blendende Glaukeleien, sondern eben Verdrängung dieser schlechten Effektmittel durch eine wirklich reiche und sinnig berechnete künstlerische Behandlung des Ganzen wie des Details in Anspruch nehme.

Ich wende mich in nun Kürze noch an den Regisseur besonders, um ihm zu Herzen zu führen, wie es aus der ganzen Beachtung dessen, was ich bisher zunächst nur dem musikalischen Dirigenten mitteilte, sich selbst einen Maßstab für meine Anforderungen an den Charakter seiner Mitwirksamkeit zu entnehmen habe. Alles auf die Darstellung bezügliche kann nur dann musikalischerseits gelingen, wenn die feinste Ausführung

des szenischen Details das Gelingen des dramatischen Ganzen überhaupt ermöglicht. Die auf die Szene bezüglichen Bemerkungen in der Partitur, auf die ich bereits zu Anfang den Regisseur mit Nachdruck hinwies, geben ihm in den meisten Fällen genau meine Absicht zu verstehen; meine umständlichen Andeutungen bei Gelegenheit der Besprechung einiger sonst ausgelassenen Stellen können ihm klar machen, welches außerordentliche Gewicht ich auf die bestimmteste Motivierung der Situationen durch die dramatische Aktion lege, und aus ihnen möge ihm erhellen, von welchem Werte mir seine angelegentlichste Mitwirkung bei Anordnung auch der leisesten szenischen Vorgänge ist. Ich ersuche daher den Regisseur dringend, die leider üblich gewordenen Rücksichten gegen beliebte Opernsänger, nach welchen diese fast nur mit dem musikalischen Dirigenten zu verkehren hatten, durchaus fahren zu lassen. Glaubte man bisher, mit Geringschätzung des Operngenres überhaupt, einem Sänger irgendwelchen Unsinn in der Auffassung einer Situation durchgehen lassen zu müssen, weil ein „Opernsänger nun einmal kein Schauspieler sei, und weil man in die Oper nur gehe, um singen zu hören, nicht aber auch ‚spielen' zu sehen", so erkläre ich, daß, bei Anwendung dieser Nachsicht auch auf vorliegenden Fall, mein Werk schlechterdings verloren sein muß. Das, was ich vom Darsteller verlange, wird allerdings nicht durch bloßes Hineinreden auf ihn zu bewirken sein, und das ganze von mir angegebene Verfahren beim Einstudieren, namentlich die Abhaltung von Leseproben, zielt eben darauf hin, den Darsteller zum mitfühlenden und mitwissenden, endlich aus seiner eigenen Überzeugung mitschaffenden Teilnehmer der Aufführung zu machen: daß dieser Erfolg, bei der herrschenden Gewohnheit, nur aber durch tätigste Mitwirkung des Regisseurs herbeigeführt werden kann, ist ebenso gewiß.

So ersuche ich den szenischen Dirigenten, namentlich auch darauf zu halten, daß die szenischen Vorgänge auf das bestimmteste mit den sie begleitenden Zügen des Orchesters zusammentreffen. Oft ist es mir begegnet, daß ein szenischer Vorgang — eine Bewegung, ein bedeutsamer Blick — dadurch der Aufmerksamkeit des Zuschauers verloren ging, daß er entweder zu früh, oder zu spät, und jedenfalls nicht genau mit der, den Zuschauer wiederum als Zuhörer bestimmenden, bezüglichen Stelle des

Orchesters im Tempo, oder auch in der Andauer übereinstimmte. Bei dieser Unachtsamkeit schadet sich nicht nur der Darsteller für die Wirkung seiner Aktion, sondern die betreffenden Züge des Orchesters verwirren auch bei dieser Zusammenhangslosigkeit den Zuschauer derart, daß er sie für willkürliche Einfälle des Komponisten halten muß. Welche Reihe von Mißverständnissen hieraus sich ergibt, ist leicht einzusehen.

Ferner gebe ich dem Regisseur auf, darüber zu wachen, daß vom darstellenden Personale die im „Tannhäuser" vorkommenden Aufzüge nicht in der üblichen Marschmanier ausgeführt werden, wie sie in unsern Opernvorstellungen so stereotyp geworden ist. Märsche in dem gewohnten Sinne kommen in meinen letzten Opern gar nicht mehr vor, und wenn daher der Einzug der Gäste in der Sängerhalle (Akt II Szene IV) so ausgeführt wird, daß ein Chor- und Statistenpersonal paarweise aufmarschiert, den beliebten Schlangenumzug auf der Bühne hält, dann aber in zwei militärisch geordneten Reihen, in Erwartung der weiteren Operndinge, sich den Kulissen entlang aufgestellt, so bitte ich nur, daß man hierzu auch irgend einen Marsch aus „Norma" oder „Belisar", nicht aber meine Musik im Orchester spielen lasse. Dagegen muß, wenn man für gut findet meine Musik beizubehalten, der Einzug der Gäste in seiner Anordnung durchaus dem wirklichen Leben, und zwar nach seinen edelsten und freiesten Formen, nachgeahmt sein; fern sei jene peinliche Regelmäßigkeit der sonst herkömmlichen Marschordnungen; je mannigfaltiger und zwangloser die Gruppen der Eintretenden, als gesonderte Familien- und Freundeskomplexe, verteilt sind, desto einnehmender wird die Wirkung des ganzen Einzuges sein. Jede der anlangenden Ritter und Frauen werden vom Landgrafen und Elisabeth freundlich und würdevoll begrüßt, wobei natürlich keine sichtbare Nachahmung des Sprechens stattfinden darf, was unter allen Umständen in einem musikalischen Drama streng verpönt zu sein hat. — Eine überaus wichtige Aufgabe in diesem Sinne ist dann der ganze Verlauf des Sängerkrieges, die zwanglose Gruppierung der Zuhörer, und namentlich die Kundgebung ihrer wechselnden und wachsenden Teilnahme an dem Hauptvorgange. Hier zeige sich der Regisseur in seiner vollen Kunst; denn nur durch seine geistvollsten Anordnungen kann diese kombinierte Szene zur rechten Wirkung gelangen.

Ähnlich hat er die Aufzüge der Pilger im ersten und dritten Akte zu leiten: je freier und natürlicher hier die Gruppen wechselvoll verteilt sind, desto entsprechender wird meiner Absicht genügt. Über den Schluß des ersten Aktes, wo (schon während der ganzen Szene, jedoch anfangs unmerklich) die Bühne allmählich vom immer mehr sich verstärkenden Jagdtrosse erfüllt wird, sowie vom Schlusse des dritten Aktes, wo ich die Ausführung des Gesanges der jüngeren Pilger zum wesentlichen Teile mit von den besonders geschickten Anordnungen der Szene abhängig erklären mußte, glaube ich mich bereits zur Genüge geäußert zu haben. Nur auf ein Wichtigstes habe ich schließlich den Regisseur noch hinzuweisen: auf die Darstellung der ersten Szene der Oper, des — wenn ich es so nennen darf — Tanzes im Venusberge. Daß es sich hier nicht um einen Tanz, wie er in unsern Opern und Balletten üblich ist, handelt, brauche ich wohl nicht erst zu bedeuten: der Ballettmeister, dem man die Zumutung stellte, zu dieser Musik eine solche Tanzszene zu arrangieren, würde uns bald eines andern belehren, und die Musik für durchaus untauglich erklären. Was ich dagegen im Sinne habe, ist ein Zusammenfassen alles dessen, was irgend Tanz- und Pantomimenkunst zu leisten vermag: ein verführerisch wildes und hinreißendes Chaos von Gruppierungen und Bewegungen, vom weichsten Behagen, Schmachten und Sehnen, bis zum trunkensten Ungestüm jauchzender Ausgelassenheit. Gewiß ist die Aufgabe nicht leicht zu lösen, und die gewünschte chaotische Wirkung hervorzubringen bedarf es ohne Zweifel der sorgfältigsten künstlerischen Anordnung des feinsten Details. In der Partitur ist der Verlauf dieser wilden szenischen Situation nach den wesentlichen Zügen mit Bestimmtheit angegeben, und ich muß denjenigen, der sich der Herstellung dieser Szene unterzieht, dringend ersuchen, trotz aller Freiheit der Erfindung, die ich ihm lasse, genau die angegebenen Hauptmomente festzuhalten; ein öfteres Anhören der Musik, vom Orchester vorgetragen, wird dem irgend Erfahrenen am besten die Erfindungen zuführen, die er, um der Musik zu entsprechen, für die Anordnung der Szene zu machen hat. —

Eben diese Szene setzt mich zunächst noch mit dem Dekorationsmaler in Berührung, den ich hier durchgehends als mit dem Maschinisten vereint mir vorstelle. Nur bei genauer Kennt-

nis des ganzen dichterischen Gegenstandes, und nach einem sorgfältigen Vernehmen mit dem Regisseur, und selbst dem Kapellmeister, über dessen Darstellung kann es dem Dekorationsmaler und Maschinisten gelingen, die Bühne so herzurichten, wie es erforderlich ist. Wie oft muß es dagegen, wenn dieses Einverständnis versäumt ist, vorkommen, daß, nur der endlich notwendig gewordenen Benutzung des nach einseitiger Kenntnis des Gegenstandes bestellten Werkes des Dekorationsmalers und Maschinisten zulieb, gewaltsame Entstellungen der eigentlichen Absicht vorgenommen werden müssen!

Die Szene des Venusberges, die für ihre Konstruktion genau der bereits hinter ihr aufgestellten Szene des Wartburgtales entsprechen muß (was für die, beiden Szenen nötigen Bergvorsprünge sehr gut stimmt), ist den Hauptmomenten nach in der Partitur genügend angegeben. Schwierig ist jedoch dann das Verhüllen der Szene in rosiges Gewölk, wodurch diese auf einen engeren Raum zu beschränken ist: aller beabsichtigte Zauber würde vernichtet werden, wenn dies auf plumpe Weise durch Vorschieben und Herabsenken einer massiven Wolkendekoration bewerkstelligt werden sollte. In Dresden wurde die Verhüllung, nach sorgfältigen Proben, sehr entsprechend und wirkungsvoll ausgeführt, durch allmähliches Herablassen duftig gemalter Schleier, von denen mehrere nach und nach hintereinander niedergesenkt wurden, so daß erst dann, als die Konturen der vorigen Szene ganz unkenntlich geworden waren, eine rosig gemalte massive Leinwanddekoration hinter den Schleiern die Szene vollkommen schloß. Eine genaue Berechnung des Tempos, um der Übereinstimmung mit der Musik willen, wurde beobachtet. — Die große Verwandlung geschieht dann mit einem Male, indem, bei plötzlich eintretender Verfinsterung der Bühne, die massive Wolkendekoration zunächst, und schnell darauf die Schleier aufgezogen werden, worauf das sogleich lebhaft hervorbrechende Licht die neue Szene, das Tal, mit heiterster Tageshelle beleuchtet. Die Wirkung dieser Taldekoration, die genau nach der Angabe der Partitur herzustellen ist, muß nun so bewältigend frisch, heiter und traulich sein, daß es dem Dichter und Musiker gestattet sein darf, die Zuschauer eine geraume Weile ihrem Eindrucke zu überlassen.

Die Dekoration zum zweiten Akte, die Sängerhalle auf

Wartburg darstellend, war, für Dresden von einem ausgezeichneten französischen Künstler so vortrefflich hergestellt worden, daß ich jedem Theater nur raten kann, sich eine Zeichnung davon zu verschaffen, um nach ihr sie anfertigen zu lassen. Auch die Einrichtung der Szene in bezug auf die Aufstellung der Sitzreihen der Zuhörer des Sängerkampfes, war dort so glücklich getroffen, daß ich nur auf Benutzung der Angaben zu dringen habe, die von dort her zu beziehen sein könnten.

Minder glücklich fiel in Dresden die Szene zum dritten Akte aus, weil erst nach der Aufführung der Oper es klar wurde, daß für diesen Akt eine besondere Dekoration hätte angefertigt werden müssen, wogegen ich zuvor geglaubt hatte, wir würden mit der Benutzung der zweiten Hauptdekoration des ersten Aktes hierfür ausreichen. Es erwies sich aber als unmöglich, derselben Dekoration, welche zuvor auf die heiterste Wirkung als Frühlingstagesstück berechnet war, durch noch so künstliche Anwendung der Beleuchtung den, für den dritten Akt nötigen, herbstabendlichen Ausdruck zu geben. Vor allem war aber in ihr die zauberhafte Erscheinung des Venusberges nicht wirksam darzustellen, so daß ich mich — wie bereits erwähnt — für die zweite Bearbeitung damit begnügen mußte, die Schleierdekoration des ersten Aktes, ziemlich unmotiviert, wieder herabsinken zu lassen, wodurch die ganze Erscheinung der Venus viel zu weit in den Vordergrung geriet, und deshalb die von fernher verlockende Wirkung durchaus nicht hervorbrachte. Ich verpflichte daher die Dekorationsmaler, denen jetzt die Herrichtung der Oper aufgetragen wird, auf Beschaffung einer besonderen Dekoration für den dritten Akt zu dringen, und diese dann so auszuführen, daß sie die letzte Szene des dritten Aktes im Tone des Herbstes und Abends gebe, mit genauer Rücksichtnahme darauf, daß am Schlusse das Tal in glühende Morgenrotbeleuchtung zu versetzen ist. — Für die spukhafte Erscheinung des Venusberges möge dann ungefähr folgendes Verfahren stattfinden. Zunächst sinken, an der in der Partitur angegebenen Stelle, bei stark eingezogener Beleuchtung in der hinteren Hälfte der Bühne zwei Schleier nach einander herab, so daß die Konturen der Taldekoration im Hintergrunde völlig unkenntlich gemacht werden; sodann wird der, für diese Szene transparent gemalte, ferne Venusberg in rosig glühende Beleuchtung versetzt. Der erfinderische Sinn des Deko-

rationsmalers und Maschinisten möge nun eine Herrichtung aufsuchen, durch welche die Wirkung hervorgebracht wird, als ob der erglühende Venusberg sich nähere und so weit ausdehne, daß er — als durchsichtig — tanzende Gestalten zu fassen vermag, deren wirre Bewegungen dem Zuschauer deutlich werden müssen; als die ganze hintere Bühne von dieser Erscheinung eingenommen, ist, wird dann Venus, auf einem Lager ausgestreckt, sichtbar. Die Entfernung muß aber immer noch so weit erscheinen, als dies irgend die Größe wirklicher menschlicher Gestalten für die Täuschung erlaubt. Das Verschwinden der Erscheinung wird dann durch schnelle Dämpfung und endliches Verlöschen der, bis dahin immer lebhafter gewordenen, rosigen Beleuchtung des Hintergrundes, somit durch momentan eintretende gänzliche Nacht, während welcher der ganze zur Erscheinung des Venusberges nötige Apparat rasch zu entfernen ist, bewerkstelligt; zunächst gewahrt man dann, beim Ertönen des Grabgesanges, durch die zwei noch herabhängenden Schleier die Lichter und Fackeln des Leichenzuges, der von der Höhe des Hintergrundes herabsteigt; langsam werden dann die Schleier nacheinander aufgezogen, und zugleich tritt überall allmählich wachsende Beleuchtung des Tagesgrauens ein, welches schießlich — wie bemerkt — in Morgenglühen überzugehen hat.

Der Dekorationsmaler möge nun einsehen, wie unendlich wichtig, ja einzig ermöglichend, mir seine geistvollste Mitwirkung ist, und daß ich ihm einen gewiß nicht wenig entscheidenden Anteil an dem Erfolge des Ganzen, der nur durch augenblickliches klares Verständnis der ungewöhnlichsten Situationen zu gewinnen ist, zuspreche. Nur aber ein genaues, wirklich künstlerisches Eingehen seinerseits auf meine innerlichsten Absichten kann diese Mitwirkung mir verschaffen.

Nach diesen ziemlich umständlichen Auseinandersetzungen wende ich mich denn nun schließlich an die Darsteller im besonderen. Nicht über das Einzelne ihrer Leistungen kann ich mich jedoch mit ihnen zu besprechen versuchen, denn um hierzu volle und geeignete Veranlassung zu gewinnen, müßte ich notwendig mit einem jeden in persönlichen Freundschaftsverkehr

treten können. Ich muß mich daher auf das beschränkt halten, was ich über die nötige Auffassung des Studiums im allgemeinen sagte, in der Hoffnung, daß auf dem bezeichneten Wege die Darsteller ganz von selbst dazu gelangen, durch das Vertrautwerden mit meinen Intentionen auch die Fähigkeit zu gewinnen, diesen Intentionen zu entsprechen. In allem, was ich zunächst an den musikalischen Dirigenten richtete, sind aber bereits meine Forderungen an den Darsteller so stark mit berührt worden, und namentlich fand ich bei der Besprechung einzelner Stellen Gelegenheit, diese meine Forderungen so genau zu motivieren, daß ich für die Darstellung im allgemeinen nur noch darauf aufmerksam zu machen hätte, wie ich meine Ansprüche in bezug auf die Auffassung jener einzelnen Stellen für jedes übrige Detail der Darstellung gelten lassen muß. —

Doch halte ich für gut, über den Charakter der Hauptrollen mich noch etwas näher zu äußern.

Die schwierigste Rolle ist unstreitig die des Tannhäuser selbst, und ich muß eingestehen, daß sie überhaupt eine der schwierigsten Aufgaben für die dramatische Darstellung sein dürfte. Als das mir Wesentlichste von diesem Charakter bezeichne ich das stets unmittelbar tätige, bis zum stärksten Maße gesteigerte Erfülltsein von der Empfindung der gegenwärtigen Situation, und den lebhaftesten Kontrast, der durch den heftigen Wechsel der Situation sich in der Äußerung dieses Erfülltseins zu erkennen gibt. Tannhäuser ist nie und nirgends etwas nur „ein wenig", sondern alles voll und ganz. Mit vollstem Entzücken hat er in den Armen der Venus geschwelgt; mit dem bestimmtesten Gefühle von der Notwendigkeit seiner Losreißung von ihr zerbricht er, ohne im mindesten die Göttin der Liebe zu schmähen, die Bande, die ihn an sie fesselten. Mit vollster Rückhaltslosigkeit gibt er sich dem überwältigenden Eindruck der wiederbetretenen heimischen Natur, der traulichen Beschränktheit altgewohnter Empfindungen, endlich dem tränenreichen Ausbruche eines kindlich religiösen Reuegefühles hin; der Ausruf: „Allmächtiger, Dir sei Preis! groß sind die Wunder Deiner Gnade!" ist der unwillkürliche Erguß einer Empfindung, die sein Herz bis auf die innerste Wurzel mit unwiderstehlicher Gewalt einnimmt. So stark und aufrichtig ist diese Empfindung und das gefühlte Bedürfnis der Aussöhnung mit der Welt — doch der

Welt im größesten und weitesten Sinne —, daß er der Begegnung seiner früheren Genossen, und ihrer angebotenen Versöhnung mit ihm, scheu und abstoßend ausweicht: nicht Rückkehr will er, sondern Vordringen bis zu einem ebenso Großen und Erhabenen, als es sein neu gewonnenes Gefühl von der Welt ist. Dies eine, Namenlose, was jetzt einzig seiner Empfindung entsprechen kann, wird ihm dann plötzlich mit dem Namen „Elisabeth" genannt: Vergangenheit und Zukunft strömt ihm mit diesem Namen blitzesschnell wie in einen Feuerstrom zusammen, der, während er die Liebe Elisabeths zu ihm erfährt, zum leuchtenden Stern eines neuen Lebens für ihn zusammenfließt. Ganz und gar von diesem nie erfahrenen neuesten Eindrucke überwältigt, jauchzt er in wonnigster Lebenslust auf, stürmt er der Geliebten entgegen. Wie ein ferner, dumpfer Traum liegt alles Vergangene nur noch vor seiner Seele; kaum weiß er sich seiner zu erinnern: nur eines gewahrt er noch, ein reizend holdes Weib, eine süße Jungfrau, die ihn liebte; und nur eines erkennt er in dieser Liebe, nur eines erkennt er in ihrer Entgegnung, — brünstiges, allverzehrendes Lebensfeuer. — Mit diesem Feuer, dieser Inbrunst, genoß er einst die Liebe der Venus, und unwillkürlich muß er erfüllen, was er ihr beim Abschiede frei gelobte: „gegen alle Welt fortan ihr mutiger Streiter zu sein". Diese Welt säumt nicht, ihn zum Streite herauszufordern. In ihr, wo der Stolze an sich das Opfer vollbringt, was die Schwäche von ihm fordert, findet der Mensch für sein Dasein nur Berechtigung durch Anerkennung der Notwendigkeit einer unendlichen Vermittlung seiner unwillkürlichen Empfindungen für ihre Kundgebung durch den, alle Gestaltung beherrschenden Ausdruck der Sitte. Tannhäuser, der nur des unmittelbarsten Ausdruckes seiner aufrichtigsten, unwillkürlichsten Empfindungen mächtig ist, muß sich zu dieser Welt im schroffsten Gegensatze finden, und seinem Gefühle muß dies so stark bewußt werden, daß er, um seiner Existenz willen, auf Tod und Leben diesen seinen Gegensatz zu bekämpfen hat. Diese eine Notwendigkeit wird einzig nur noch von ihm empfunden, als es im Sängerkriege zum offenen Kampfe kommt; um ihr zu genügen, vergißt er alles um sich her, jede Rücksicht läßt er fahren: und doch kämpft sein Gefühl nur für seine Liebe zu Elisabeth, als er endlich hell und laut sich als Ritter der Venus bekennt. Hier steht

er auf der höchsten Höhe seines lebensfreudigen Triebes, und nichts vermag ihn in der Erhabenheit seiner Entzückung, mit der er einsam einer ganzen Welt trotzig engegensteht, zu erschüttern, als die einzige Erscheinung, die gerade jetzt als gänzlich neu und nie noch wahrgenommen seine ganze Empfindung urplötzlich einnimmt: das Weib, das sich aus Liebe für ihn opfert. — Aus dem Übermaße der Wonne, das er in Venus' Armen genoß, sehnte er sich nach — Schmerz: diese tief menschliche Sehnsucht sollte ihn dem Weibe zuführen, das nun mit ihm leidet, wogegen Venus sich nur mit ihm freute. Sein Verlangen ist erfüllt, und fortan kann er nicht mehr leben ohne ebenso überschwengliche Schmerzen, als zuvor seine Freuden überschwenglich waren. Aber diese Schmerzen sind dennoch keine gesuchten, willkürlich aufgenommenen; sondern mit unwiderstehlicher Gewalt brachen sie durch das Mitgefühl in sein Herz ein, das nun mit der ganzen Energie seines Wesens sie bis zur Selbstvernichtung nährt. Hier nun äußert sich seine Liebe zu Elisabeth in dem ungeheueren Unterschiede von seiner Liebe zu Venus: sie, deren Blick er nicht ertragen kann, deren Wort ihm wie ein Schwert in die Brust dringt, sie muß er durch furchtbarste Martern um die Marter ihrer Liebe zu ihm zu versöhnen suchen, und wenn er diese Versöhnung im schmerzlichsten Todesaugenblicke auch von Ferne nur ahnen dürfte. — Wo gäb' es nun ein Leiden, das er nicht mit Lust ertrüge? Vor jener Welt, der er soeben noch als Todfeind siegesjubelnd gegenüberstand, wirft er sich mit williger Inbrunst in den Staub, um von ihren Füßen sich zertreten zu lassen. Nicht gleicht er so den Pilgern, die um ihres eigenen Heiles willen sich gemächliche Büßungen auferlegen: nur „um ihr die Träne zu versüßen, die sie um den Sünder geweint", sucht er unter den schrecklichsten Qualen den Weg zu seinem Heile, da dieses Heil in nichts anderm bestehen kann, als jene ihm geweinte Träne versüßt zu wissen. Wir müssen ihm glauben, daß mit solcher Inbrunst noch nie ein Pilger nach dem Heile verlangte; je aufrichtiger und vollständiger aber seine Zerknirschung, sein Bußgefühl und Heilungsverlangen war, desto furchtbarer mußte ihn nun auch der Ekel vor der Lüge und Herzlosigkeit übermannen, die sich ihm am Ziele des Heilweges darstellten. Gerade bei der höchsten Wahrhaftigkeit seiner Empfindung, die sich nicht auf ihn und sein be-

sonderes Seelenheil, sondern auf die Liebe zu einem andern Wesen, somit auf dies geliebte Wesen selbst bezog, mußte endlich sein Haß gegen diese Welt, die aus ihren Achsen hätte geraten müssen, wenn sie ihn und die Liebe freisprechen wollte, in die hellsten Flammen aufschlagen, und diese Flammen sind es, die als Gluten der Verzweiflung sein Herz durchbrennen. Als er von Rom wiederkehrt, ist es nur noch Grimm gegen eine Welt, die ihm wegen der höchsten Aufrichtigkeit seiner Empfindungen das Recht des Daseins abspricht; und nicht aus Sehnsucht nach Freude und Lust sucht er wieder den Venusberg auf, sondern der Haß gegen jene Welt, der er Hohn sprechen muß, die Verzweiflung treibt ihn dahin, um sich vor dem Blicke seines „Engels" zu verbergen, dessen „Träne zu versüßen" die ganze Welt ihm nicht den Balsam bieten konnte. — So liebt er Elisabeth; und diese Liebe ist es, die sie erwidert. Was die ganze sittliche Welt nicht vermochte, das vermochte sie, indem sie der Welt zum Trotze den Geliebten in ihr Gebet schloß, und in heiligem Wissen von der Kraft ihres Todes, sterbend den Unseligen freisprach. Und sterbend dankt ihr Tannhäuser für diese empfangene höchste Liebesgunst. An seiner Leiche steht aber keiner, der ihn nicht beneiden müßte; und jeder, die ganze Welt, Gott selbst — muß ihn selig sprechen. —

Ich erkläre nun, daß keinem, selbst nicht dem bedeutendsten Schauspieler unsrer und der vergangenen Zeiten, die Aufgabe einer vollkommenen Darstellung des Tannhäuser, wie ich sie nach der voranstehenden Charakteristik verlange, zu lösen gelingen kann, und antworte nun der Frage, wie ich es für möglich halte, daß ein Opernsänger sie lösen solle, einfach dahin, daß eben nur der Musik der Entwurf solch einer Aufgabe geboten werden durfte, und nur, eben durch die Musik, ein dramatischer Sänger sie zu lösen imstande sein kann. Wo der Schauspieler in den Mitteln der Rezitation vergebens nach dem Ausdruck suchen würde, der ihm einen solchen Charakter gelingen lassen sollte, bietet sich dieser Ausdruck ganz von selbst in der Musik dem Sänger dar, und von diesem verlange ich daher nur, daß er mit rückhaltsloser Wärme auf die von mir ihm gebotene Aufgabe eingehe, um gewiß zu sein, daß er sie auch lösen werde. — Nur muß ich namentlich vom Sänger des Tannhäuser ein gänzliches Aufgeben und Vergessen seiner bisherigen Stellung

als Opernsänger verlangen; als solcher darf er gar nicht an die Möglichkeit einer Lösung der gestellten Aufgabe denken. Besonders auf unsern Tenorsängern haftet, vom Vortrage der gewöhnlichen Tenorpartien her, ein völliger Fluch, der sie uns gemeinhin nicht anders als unmännlich, weichlich und vollständig energielos erscheinen läßt. Sie sind, unter dem Einflusse und infolge einer gewöhnlich geradezu verbrecherischen Ausbildung ihres Stimmorganes, während der ganzen Dauer ihrer theatralischen Laufbahn so ausschließlich daran gewöhnt, sich nur mit den allerkleinlichsten Details der Gesangsmanier zu befassen und ihnen einzig ihre Aufmerksamkeit zu widmen, daß sie auf der Bühne selten zu etwas anderm gelangen, als sich entweder zu sorgen, ob jenes G oder As hübsch herauskommen werde, oder darüber sich zu freuen, daß das Gis oder A gehörig „gesessen" hat. Neben diesen Sorgen und Freuden kennen sie gewöhnlich nichts als Vergnügen am Putz, und das Bemühen, mit Putz und Stimme zusammen nach Möglichkeit zu gefallen, vor allem um einer höheren Gage willen*. Ich gebe nun zu, daß ein bloßes Befassen mit einer Aufgabe, wie die meines Tannhäusers schon hinreichen werde, den Sänger über sich in Unruhe zu versetzen, und daß infolge dieser Unruhe er sich angelegen sein lassen werde, verschiedenes in seiner Bühnengewohnheit zu ändern; ich gehe sogar in meiner Voraussetzung so weit, zu hoffen, daß, wenn das Studium des Tannhäuser in der Weise geleitet wird, wie ich es angegeben habe, eine Veränderung in den Gewohnheiten und Begriffen des Sängers zugunsten der Aufgabe sich geltend machen werde, die ihn ganz von selbst auf das Richtige und Erforderliche hinleiten muß: nur dann aber kann ich einen durchaus günstigen Erfolg seiner Bemühungen erwarten, wenn diese Veränderungen zu einer vollständigen Revolution in ihm und seiner bisherigen Auffassungs- und Darstellungsweise führt, einer Revolution, bei welcher er sich bewußt wird, daß er für diese Aufgabe etwas ganz und gar andres zu sein hat, als

* Meine Mitteilungen richte ich so allgemeinhin an eine ganze Gattung, daß es mir natürlich unmöglich ist, zugleich die mancherlei Spezialitäten zu beachten, die mehr oder minder vom Wesen der Gattung abweichen, und ich muß daher hier notwendig in bezug auf vorhandene Gebrechen immer im Superlativ sprechen, der auf viele einzelne allerdings keine Anwendung finden kann.

er sonst war, der vollständige Gegensatz seines früheren Wesens. Er halte mir nicht entgegen, daß ihm auch schon Aufgaben geboten worden seien, die an seine Darstellungsgaben ungewöhnliche Anforderungen machten: ich kann ihm nachweisen, daß er mit dem, was er etwa bei den sogenannten dramatischen Tenorpartien der neueren Zeit sich aneignete, für den Tannhäuser ganz sicher nicht auskommen würde, da ich ihm beweisen könnte, daß z. B. in den Meyerbeerschen Opern der von mir gerügte Charakter der modernen Tenorsänger, bei der ganzen Anlage, für Mittel und Zweck mit höchster Klugheit als unveränderlich berücksichtigt worden ist. Wer mir also, auf seine bisherigen Erfolge in den genannten Opern gestützt, mit bloß demselben Aufwande von Darstellungskunst, der dort genügte, um die Opern allgemein aufgeführt und beliebt zu machen, den Tannhäuser darstellen wollte, der würde gerade das aus dieser Rolle machen, wovon sie das volle Gegenteil ist. Er würde vor allem im Tannhäuser nicht die Energie seines Wesens begreifen, und ihn zu einem haltungslosen, hin und herschwankenden, schwachen und unmännlichen Charakter machen, da für einen oberflächlichen Hinblick die Verführung zu einer solchen falschen Auffassungsweise (die ihn dem „Robert der Teufel" etwa verwandt erscheinen ließe) allerdings vorhanden sein dürfte. Nichts könnte aber das ganze Drama unverständlicher machen und den Hauptcharakter mehr entstellen, als wenn Tannhäuser schwach, oder gar ab und zu „gutmütig", bürgerlich fromm, und höchstens als mit einigen liederlichen Neigungen behaftet, dargestellt würde. Dies glaube ich mit der vorhergehenden Charakterisierung seines Wesens dargetan zu haben; und da ich alles Verständnis meines Werkes mir namentlich nur davon versprechen kann, daß die Hauptrolle dieser Charakterisierung entsprechend aufgefaßt und dargestellt werde, so möge der Sänger des Tannhäuser begreifen, welche ungewöhnliche Anforderung ich an ihn stelle, zu welchem freudigen Danke er mich aber auch verpflichten müsse, wenn er meine Absicht vollkommen verwirklicht. Ich erkläre ihm unumwunden, daß eine durchaus glückliche Darstellung des Tannhäuser das Höchste ist, was er in seiner Kunst leisten kann. —

Nach dieser ausführlichen Besprechung mit dem Sänger des Tannhäuser habe ich den Darstellern der übrigen Rollen wenig mehr zu sagen; denn alles ihm Mitgeteilte betrifft in der

Hauptsache sie alle. Die schwierigsten Aufgaben neben Tannhäuser fallen wohl den beiden Frauen, Venus und Elisabeth, zu. Namentlich wird die Venus nur dann glücken, wenn bei günstiger äußerer Disposition für diese Rolle, die Darstellerin vollen Glauben an ihre Partie gewinnt, und dieser wird ihr dann kommen, wenn sie es vermag, Venus in jeder ihrer Kundgebungen für vollkommen berechtigt zu halten, für so berechtigt, daß sie nur dem Weibe weicht, das aus Liebe sich opfert. Das Schwierige für die Elisabeth ist dagegen, daß die Darstellerin den Eindruck der jugendlichsten und jungfräulichsten Unbefangenheit macht, ohne zu verraten, ein wie sehr erfahrenes, feines weibliches Gefühl sie erst zur Lösung ihrer Aufgabe fähig machen konnte. — Die übrigen Partien der Männer sind minder schwer, und selbst Wolfram, dessen Aufgabe ich durchaus nicht für unbedingt leicht halten will, hat sich fast nur an die nächste Sympathie des feinfühlenderen Teiles unsres Publikums zu wenden, um des Gewinnes seiner Teilnahme sicher zu sein. Ihm hat die mindere Heftigkeit seines unmittelbaren sinnlichen Lebenstriebes gestattet, die Eindrücke des Lebens zum Gegenstande des sinnenden Gemütes zu machen; er ist somit vorzüglich Dichter und Künstler, wogegen Tannhäuser vor allem Mensch ist. Seine Stellung zu Elisabeth, die ihn ein schöner männlicher Stolz so würdevoll ertragen läßt, wird nicht minder als sein endliches tiefes Mitgefühl für den, von ihm allerdings nicht begriffenen Tannhäuser, ihn zu einer der ansprechendsten Erscheinungen machen. Nur hüte sich der Sänger dieser Partie, den Gesang sich so leicht vorzustellen, als es oberflächlich den Anschein haben könnte: namentlich wird sein erster Gesang im „Sängerkriege", der die Entwicklungsgeschichte der ganzen künstlerisch-menschlichen Lebensanschauung Wolframs enthält, für den Vortrag mit der feinfühligsten Sorgfalt und genauesten Erwägung des dichterischen Gegenstandes von ihm durchdacht werden müssen, und der größten Übung wird es bedürfen, das Organ zu dem nötigen mannigfaltigsten Ausdrucke zu stimmen, der einzig dem Stücke die richtige Wirkung verschaffen kann. — Überhaupt möchte ich mich schließlich noch ganz besonders von den „Darstellern" an die „Sänger" wenden, wenn ich einerseits nicht zu ermüden fürchten müßte, andererseits aber nicht annehmen dürfte, daß das bereits Gesagte hinreichend sei, auch nach

der Seite der Gesangskunst hin die Darsteller über meine Wünsche aufzuklären. —

So will ich denn nun diese Mitteilung schließen, allerdings mit dem traurigen Gefühle, nur sehr unvollkommen meinem Zwecke entsprochen zu haben, nämlich: durch sie die mir verwehrte, und doch gerade von mir für so notwendig erachtete, mündliche und persönliche Mitteilung an alle Betreffende zu ersetzen. Bei der tief von mir gefühlten Ungenügendheit dieses von mir eingeschlagenen Ausweges bleibt mir als Trost allein das Vertrauen auf den guten Willen meiner künstlerischen Genossen übrig, auf einen guten Willen, wie nie ein Künstler zur Ermöglichung seines Kunstwerkes ihn mehr bedurfte, als ich in meiner gegenwärtigen Lage. Mögen alle, an die ich mich richtete, diese meine besondere Lage wohl berücksichtigen, und namentlich auch der aus ihr notwendig mir erwachsenen Stimmung es beimessen, wenn ich hie und da mich vielleicht zu besorgt, zu ängstlich oder wohl auch zu mißtrauisch, streng und scharf äußerte. — In Betracht der Ungewöhnlichkeit einer solchen Mitteilung, wie der vorliegenden, muß ich mich wohl selbst auch darauf gefaßt machen, daß sie von vielen, an die sie gerichtet ist, gänzlich, oder doch zum großen Teile, unbeachtet, vielleicht auch unverstanden bleiben wird. Mit diesem Wissen kann ich daher sie nur für einen Versuch ansehen, den ich in die Welt hinein werfe wie ein Los, ungewiß ob es gewinnt oder verliert. Wenn ich jedoch auch nur bei Wenigen und Einzelnen vollkommen das erreiche, was ich beabsichtige, so soll dieses Gelungene mich für alles sonst Mißglückte reichlich entschädigen; und herzlich drücke ich den wackeren Künstlern im voraus die Hand, die es nicht verschmähten, mit mir sich näher und inniger zu befassen und zu befreunden, als dies für gewöhnlich in unserm heutigen Kunstweltverkehre angetroffen wird.

Bemerkungen zur Aufführung

der Oper:

„Der fliegende Holländer".

Vor allem habe ich, in bezug auf die genaue Übereinstimmung der szenischen Vorgänge mit dem Orchester, dem Dirigenten und Regisseure das zurückzurufen, was ich hierüber bereits für die Aufführung des „Tannhäuser" ihnen an das Herz legte. Namentlich bedürfen die Schiffe und die See einer außerordentlichen Aufmerksamkeit des Regisseurs: er findet alle nötigen Angaben an den entsprechenden Stellen des Klavierauszuges oder der Partitur. Die erste Szene der Oper hat die Stimmung hervorzubringen, in welcher es dem Zuschauer möglich wird, die wunderbare Erscheinung des „fliegenden Holländers" selbst zu begreifen: sie muß daher mit vorzugsweiser Liebe behandelt werden; das Meer zwischen den Schären muß so wild als möglich dargestellt sein; die Behandlung des Schiffes kann nicht naturgetreu genug sein: kleine Züge, wie das Rütteln des Schiffes durch eine anschlagende starke Welle (zwischen den beiden Versen des Steuermannliedes) müssen sehr drastisch ausgeführt werden. Besondere Aufmerksamkeit fordert die Beleuchtung und ihr mannigfacher Wechsel: um die Nuancen des Wetters im ersten Akte wirksam zu machen, ist die geschickte Benutzung von gemalten Schleierprospekten, die bis in die Mitte der Bühne zu verwenden sind, unerläßlich. Da meine

Bemerkungen jedoch dem rein dekorativen Teile der Darstellung nicht besonders gelten sollen (für sie verweise ich auf das Szenarium von dieser Oper nach der Aufführung in dem Berliner Schauspielhause), so begnüge ich mich — wie gesagt — mit der Bitte um genaue Beachtung meiner zerstreuten szenischen Angaben, indem ich die Art der Aufführung derselben vor allem auch der Erfindungskraft des Dekorateurs und Maschinisten überlasse.

Lediglich wende ich mich daher an die Darsteller, und unter diesen vor allem an den Repräsentanten der schwierigen männlichen Hauptrolle „der Holländer". Von dem glücklichen Ausfalle dieser Hauptpartie hängt der *wirkliche* Erfolg der ganzen Oper einzig ab: es muß dem Darsteller derselben gelingen, das tiefste Mitleiden zu erregen und zu unterhalten, und dies wird er können, wenn er folgende Hauptcharakterzüge der Darstellung genau befolgt. —

Das Äußere seiner Erscheinung ist genügend angezeigt. Sein erster Auftritt ist ungemein feierlich und ernst: die zögernde Langsamkeit seines Vorschreitens auf dem festen Lande möge einen eigentümlichen Kontrast mit dem unheimlich schnellen Daherlaufen des Schiffes auf der See bieten. Während der tiefen Trompetentöne (H moll) ganz am Schlusse der Introduktion, ist er, auf einem von der Mannschaft ausgelegten Brette, vom Bord des Schiffes bis an eine Felsplatte des Ufers vorgeschritten: die erste Note des Ritornells der Arie (das tiefe Eis der Bässe) wird vom ersten Schritte des Holländers auf dem Lande begleitet; das Schwankende seiner Bewegung, wie bei Seeleuten, die nach langer Seefahrt zum ersten Male das Land betreten, begleitet wiederum musikalisch die Wellenfigur der Violoncelle und Bratschen: mit dem ersten Vierteile des dritten Taktes tut er den zweiten Schritt, immer mit verschränkten Armen und gesenktem Haupte; der dritte und vierte Schritt fällt mit den Noten des achten und zehnten Taktes zusammen. Von hier an folgt seine fernere Bewegung der Unwillkür des weiteren Vortrages, doch nie möge sich der Darsteller zu auffallender Lebhaftigkeit im Hin- und Herschreiten verleiten lassen: eine gewisse grauenhafte Ruhe in der äußeren Haltung, selbst bei der leidenschaftlichsten inneren Kundgebung des Schmerzes und der Verzweiflung, wird das Charakteristische

seiner Erscheinung zur geeigneten Wirkung bringen. Die ersten Phrasen werden ohne die mindeste Leidenschaftlichkeit, wie von einem Übermüden (fast genau im Takte, wie überhaupt das ganze Rezitativ) gesungen; bei den, mit bitt'rem Grimme gesungenen Worten: „ha, stolzer Ozean“ usw. bricht er noch nicht in eigentliche Leidenschaft aus: mehr wie mit schrecklichem Hohne wendet er nur den Kopf halb nach dem Meere zurück. Während des Ritornells, nach: „doch ewig meine Qual“, senkt er wieder, wie müde und traurig, das Haupt; die Worte: „euch, des Weltmeers Fluten“ usw. singt er so vor sich hinstarrend. Für die mimische Begleitung des Allegros: „wie oft in Meeres tiefsten Grund““ usw. will ich den Sänger nicht allzu eng in der äußeren Bewegung beschränken, doch halte er auch hierbei immer noch meine Hauptweisung fest, bei größter und ergreifendster Leidenschaftlichkeit, beim schmerzlichsten Gefühle, mit dem er den Gesangvortrag zu beleben hat, für jetzt noch die möglichste Ruhe in der äußeren Haltung zu bewahren: eine, jedoch nicht zu breite, Arm- oder Handbewegung genüge für die einzelnen heftigen Akzente des Vortrages. Selbst noch die Worte: „Niemals der Tod, nirgends ein Grab!“, die allerdings mit gewaltigster Betonung gesungen werden müssen, gehören mehr nur noch der Schilderung seiner Leiden an, als einem wirklichen, unmittelbaren Ausbruche seiner Verzweiflung: zu diesem kommt er erst mit dem folgenden, wofür daher die höchste Energie der Aktion aufgespart werden muß. Mit der Wiederholung der Worte: „dies der Verdammnis Schreckgebot!“ hat er den Kopf und die ganze Haltung des Körpers etwas tief geneigt: so verbleibt er während der vier ersten Takte des Nachspieles; mit dem Tremolo der Violinen (Es) vom fünften Takte erhebt er, bei dauernder tiefer Haltung des übrigen Körpers, den Blick aufwärts gen Himmel; mit dem Eintritt des leisen Paukenwirbels, im neunten Takte des Nachspieles, gerät er in ein schauriges Zittern, die niedergehaltenen Fäuste ballen sich krampfhaft, die Lippen beben ihm, als er endlich (den starren Blick durchweg gen Himmel gerichtet) die Phrase: „Dich frage ich“ usw. beginnt. Diese ganze, fast unmittelbare Anrede an den „Engel Gottes“ muß, bei dem furchtbarsten Ausdrucke, mit dem sie gesungen wird, in der angegebenen Stellung (ohne auffallende andre Veränderung derselben, als der notwendige

Vortrag es an einzelnen Stellen erfordert) ausgeführt werden: wir müssen einen „gefallenen Engel" selbst vor uns sehen, der aus fürchterlichster Qual heraus der ewigen Gerechtigkeit seinen Grimm kundgibt. Endlich aber bei den Worten: „Vergeb'ne Hoffnung" usw. macht sich die ganze Kraft seiner Verzweiflung Luft: wütend richtet er sich auf, und mit der energischesten Aktion des Schmerzes stößt er, das Auge immer noch auf den Himmel gerichtet, alles „vergeb'ne Hoffen" von sich: er will nichts mehr von der verheißenen Erlösung wissen, und sinkt nun (mit dem Eintritte des Paukenwirbels und der Bässe) wie vernichtet zusammen. Bei dem Eintritte des Allegro-Ritornells beleben sich seine Züge wie zu einer neuen, grauenvoll letzten Hoffnung, der Hoffnung auf den Weltuntergang, an welchem doch auch er vergehen müsse. Dieses Schluß-Allegro bedarf jetzt der schrecklichsten Energie im Gesangsvortrage, wie in der mimischen Aktion; denn hier ist alles unmittelbarer Affekt. Der Sänger mache es aber doch möglich, dies ganze Tempo, trotz aller Gewalt des Vortrages, nur wie ein Zusammenfassen aller Kraft erscheinen zu lassen, die ihren stärksten, zermalmendsten Ausbruch erst auf den Worten: „Ihr Welten! endet euren Lauf!" usw. erhält. Hier muß die Erhabenheit des Ausdruckes auf ihrem höchsten Gipfel sein. Nach den Schlußworten: „ewige Vernichtung, nimm mich auf!" bleibt er in großer Stellung, fast wie eine Bildsäule, während des ganzen Fortissimos des Nachspieles, stehen: erst mit dem Eintritte des Pianos, während des dumpfen Gesanges aus dem Schiffsraume, läßt er allmählich in der Kraft der Stellung nach; die Arme sinken ihm; bei den vier Takten „espressivo" der ersten Violine senkt er matt das Haupt, und wankt unter den letzten acht Takten des Nachspieles nach der Felsenwand zur Seite hin: hier lehnt er sich mit dem Rücken an, und verbleibt nun, die Arme auf die Brust verschränkt, lange in dieser Stellung. —

Ich habe diese Szene so ausführlich besprochen, um an ihr zu zeigen, in welchem Sinne ich den „Holländer" dargestellt verlange, und welches Gewicht in der sorgfältigsten Übereinstimmung der Aktion mit der Musik liegt; im gleichen Sinne möge ferner der Darsteller seine ganze Rolle zu erfassen sich bemühen. Außerdem ist diese Arie aber auch das Schwierigste der Partie, und dieses namentlich deswegen, weil von dem Erfolge dieser

Szene das ganze weitere Verständnis des Gegenstandes für das Publikum abhängt: hat dieser Monolog vollkommen der Absicht gemäß den Zuhörer ergriffen und bestimmt, so ist für den wichtigsten Teil der fernere Erfolg des Ganzen gesichert, wogegen alles Nachstehende nicht imstande sein würde, das hier etwa Versäumte nachzuholen.

In der folgenden Szene mit Daland bleibt der „Holländer" zunächst in seiner zuvor angenommenen Stellung. Die Anreden Dalands vom Schiffe aus beantwortet er, indem er nur den Kopf ein wenig hebt. Als jener zu ihm auf das Land kommt, schreitet auch der Holländer mit vornehmer Ruhe etwas der Mitte zu. Sein ganzes Benehmen zeigt hier stille, ruhige Würde; sein Ausdruck ist gleichmäßig, edel, aber ohne irgendwelchen starken Akzent: er handelt und redet hier wie nach alter Gewohnheit: so oft schon hat er ähnliche Begegnungen und Unterhandlungen erlebt; alles, auch die scheinbar absichtlichsten Antworten und Fragen, geschieht wie unwillkürlich; er handelt gleichsam unter dem Zwange seiner Lage, der er sich, wie ermüdet, teilnahmslos und mechanisch ergibt. Ebenso unwillkürlich erwacht aber auch wieder seine Sehnsucht nach „Erlösung"; nach dem furchtbaren Ausbruche seiner Verzweiflung ist er jetzt milder, weicher geworden, und mit rührender Trauer spricht er seine Sehnsucht nach Ruhe aus. Die Frage: „hast du eine Tochter?" wirft er noch mit anscheinender Ruhe hin; die enthusiastische Antwort Dalands: „fürwahr, ein treues Kind" reißt ihn dann plötzlich aber wieder zu der alten (so oft als einer vergebenen erkannten) Hoffnung hin: wie mit krampfhafter Hast ruft er: „sie sei mein Weib!" — Die alte Sehnsucht erfaßt ihn wieder, und mit dem rührendsten Ausdrucke gibt er sich der (äußerlich ruhigen) Schilderung seiner Lage in dem Gesange: „ach, ohne Weib, ohne Kind bin ich" hin. Die dann folgende warme Schilderung, welche der Vater von seiner Tochter entwirft, belebt im Holländer die alte Sehnsucht nach „Erlösung durch eines Weibes Treue" immer mehr, und steigert sich im Schluß-Allegro des Duettes bis zum leidenschaftlichsten Kampfe zwischen Hoffnung und Verzweiflung, in welchem die Hoffnung fast schon zu siegen scheint. —

Bei seinem ersten Auftreten vor Senta im zweiten Akte erscheint der Holländer in seiner äußeren Haltung wieder

durchaus ruhig und feierlich: all' seine leidenschaftlichen Empfindungen sind mit straffer Spannung in sein Inneres zurückgedrängt. Während der langen Dauer der ersten Fermate bleibt er regungslos unter der Tür stehen; mit dem Eintritte des Paukensolos schreitet er langsam nach dem Vordergrunde; mit dem achten Takte dieses Solos hält er an (die zwei Takte „accelerando" in den Streichinstrumenten beziehen sich auf Dalands Gebärde, der an der Türe noch verwunderungsvoll auf Sentas Begrüßung harrt, und diese mit einer Bewegung der geöffneten Arme, gleichsam ungeduldig, dazu auffordert); während der darauf folgenden drei Takte der Pauke schreitet der Holländer dann vollends bis in den äußersten Vordergrund zur Seite vor, wo er nun während des folgenden regungslos stehen bleibt, sein Auge unverwandt auf Senta gerichtet. (Die abermalige Figur der Streichinstrumente bezieht sich auf die gesteigerte Wiederholung von Dalands Gebärde; bei dem Pizzicato auf der Fermate läßt dieser von der Aufforderung ab, und schüttelt verwundert den Kopf; mit dem Eintritte der Bässe nach der Fermate schreitet er nun selbst auf Senta zu.) — Das Nachspiel der Arie Dalands muß vollständig ausgeführt werden: während der ersten vier Forte-Takte wendet sich Daland sogleich mit Entschiedenheit zum Abgange; mit dem fünften und sechsten Takte macht er Halt und dreht sich wieder um; die folgenden sieben Takte begleiten sein, teils wohlgefälliges, teils neugierig erwartungsvolles Gebärdenspiel bei seiner abwechselnden Betrachtung des Holländers und Sentas; während der darauf folgenden zwei Takte der Bässe geht er kopfschüttelnd bis zur Türe; mit dem abermaligen Eintritte des Themas in den Blasinstrumenten steckt er den Kopf noch einmal herein, zieht ihn verdrießlich wieder zurück und schließt hinter sich die Türe, so daß er mit dem Eintritte des Fis dur-Akkordes in den Blasinstrumenten sich ganz entfernt hat. Der übrige Teil des Nachspieles, sowie das Ritornell des darauf folgendes Duettes, wird auf der Bühne vom vollständigsten, regungslosesten Schweigen begleitet: Senta und der Holländer, von den beiden entgegengesetzten Seiten des Vordergrundes aus, sind in ihrem beiderseitigen Anblicke festgebannt. (Fürchten die Darsteller nicht, durch diese Situation zu langweilen: es hat sich bewährt, daß gerade hierdurch die Zuschauer

am mächtigsten gefesselt und am geeignetsten auf die folgende Szene vorbereitet wurden.)

Der ganze folgende E dur-Satz ist nun vom Holländer, beim gefühlvollsten und ergreifendsten Gesangsvortrage, äußerlich mit vollkommener Ruhe der Stellung durchzuführen; nur die Hände und Arme (und auch dies sparsam) möge er zur Unterstützung der schärfsten Akzente verwenden. — Mit den zwei Takten des Paukensolos vor dem folgenden Tempo Emoll rührt sich erst der Holländer, um Senta etwas näher zu treten: mit einer gewissen Befangenheit und traurigen Höflichkeit schreitet er während des kleinen Ritornells einige Schritte nach der Mitte. (Dem Dirigenten muß ich hier bemerken, daß mir die Erfahrung gezeigt hat, wie ich mich bei der Tempobezeichnung „un poco meno sostenuto" irrte: das große vorangehende Tempo ist zwar in seinem Beginne — namentlich im ersten Solo des Holländers — ziemlich langsam; nach und nach belebt es sich bis zum Schlusse unwillkürlich aber so, daß mit dem E moll notwendig wieder etwas zurückgehalten werden muß, um wenigstens dem Anfange dieses Satzes den nötigen, feierlich ruhigen Ausdruck zu geben. Die viertaktige Phrase muß sogar in der Weise zögernd vorgetragen werden, daß der vierte Takt im starken „ritenuto" gespielt wird: dies wiederholt sich in der ersten Gesangsphrase des Holländers). Mit dem neunten und zehnten Takte schreitet der Holländer, während des Paukensolos, wieder einen und zwei Schritte näher an Senta heran. Mit dem elften und zwölften Takte möge das Tempo aber etwas straffer angezogen werden, so daß auf dem H moll: „du könntest dich" usw. das eigentlich gemeinte, zwar gemäßigte, aber doch weniger geschleppte Tempo eintritt, das für das Weitere ungestört festgehalten werden soll. Bei dem più animato: „so unbedingt, wie ?" usw. verrät nun der Holländer, welchen belebenden Eindruck die erste wirkliche Rede Sentas auf ihn hervorgebracht hat: er muß diese Stelle bereits in großer Rührung singen. Der leidenschaftliche Ausruf Sentas aber: „o, welche Leiden! Könnt' ich Trost ihm bringen!" erschüttert ihn auf das tiefste: voll staunender Verwunderung erbebt er bei den leisen Worten: „welch' holder Klang im nächtlichen Gewühl?" Mit dem molto più animato ist er seiner kaum mehr mächtig; er singt mit dem leidenschaftlichsten Feuer, und

bei den Worten: „Allmächtiger, durch diese sei's!" stürzt er auf das Knie. Mit dem agitato (H moll) reißt er sich heftig vom Boden auf: seine Liebe zu Senta äußert sich sogleich in der furchtbarsten Angst für ihr eigenes Schicksal, dem sie sich aussetzt, indem sie ihm die Hand zur Rettung reicht. Wie ein gräßlicher Vorwurf kommt es über ihn, und in der leidenschaftlichen Abmahnung von der Teilnahme an seinem Schicksale wird er ganz und gar wirklicher Mensch, während er bisher oft noch meist nur den grauenhaften Eindruck eines Gespenstes machte. Hier gebe sich also der Darsteller auch in der äußeren Haltung ganz der menschlichsten Leidenschaft hin: wie vernichtet sinkt er mit den letzten Worten: „nennst ew'ge Treue du nicht dein!" vor Senta zusammen, so daß Senta wie ein Engel erhaben über ihm steht, als sie ihn mit dem folgenden darüber versichert, was sie unter Treue verstehe. — Im darauf eintretenden Allegro molto richtet der Holländer, während des Ritornells, in feierlicher Rührung und Erhebung sich hoch auf: sein Gesang steigert sich bis zum erhabensten Siegesgesange. Über alles Weitere kann kein Mißverständnis mehr obwalten: in seinem letzten Auftritte im dritten Akte ist alles Leidenschaft, Schmerz und Verzweiflung. Besonders empfehle ich, die Rezitativ-Phrasen nie zu dehnen, sondern alles im lebhaftesten, drängendsten Tempo zu nehmen. —

Die Rolle der Senta wird schwer zu verfehlen sein: nur vor einem habe ich zu warnen: möge das träumerische Wesen nicht im Sinne einer modernen, krankhaften Sentimentalität aufgefaßt werden! Im Gegenteile ist Senta ein ganz kerniges nordisches Mädchen, und selbst in ihrer anscheinenden Sentimentalität ist sie durchaus naiv. Gerade nur bei einem ganz naiven Mädchen konnten, umgeben von der ganzen Eigentümlichkeit der nordischen Natur, Eindrücke, wie die der Ballade vom „fliegenden Holländer" und des Bildes des bleichen Seemannes, einen so wunderstarken Hang, wie den Trieb zur Erlösung des Verdammten, hervorbringen: dieser äußert sich bei ihr als ein kräftiger Wahnsinn, wie er wirklich nur ganz naiven Naturen zu eigen sein kann. Es ist beobachtet worden, wie norwegische Mädchen mit so starker Gewalt empfanden, daß der Tod durch plötzliche Erstarrung des Herzens bei ihnen vorkam. So ungefähr möge es sich auch mit dem scheinbar „Krankhaften"

bei der bleichen Senta verhalten. — Auch Erik soll kein sentimentaler Winsler sein: er ist im Gegenteile stürmisch, heftig und düster, wie der Einsame (namentlich der nordischen Hochlande). Wer seine „Cavatine" im dritten Akte irgendwie süßlich vortrüge, würde mir einen üblen Dienst erweisen, wogegen sie wohl Wehmut und Trauer atmen soll. (Alles was in diesem Stücke zu einer falschen Auffassung berechtigen dürfte, wie die Falsett-Stelle und die Schlußkadenz, bitte ich dringend zu ändern oder auszulassen.) — Noch ersuche ich den Darsteller des Daland, diese Rolle ja nicht in das eigentlich Komische hinüber zu ziehen: er ist eine derbe Erscheinung des gemeinen Lebens, ein Seefahrer, der um des Gewinnes willen Stürmen und Gefahren trotzt, und bei dem z. B. der — gewissermaßen so erscheinende — Verkauf seiner Tochter an einen reichen Mann durchaus nicht als lasterhaft erscheinen darf: er denkt und handelt, wie Hunderttausende, ohne im mindesten etwas Übles dabei zu vermuten.

Programmatische Erläuterungen.

1.

Beethovens „heroische Symphonie".

Diese höchst bedeutsame Tondichtung — die dritte Symphonie des Meisters, und das Werk, mit welchem er zuerst seine ganz eigentümliche Richtung einschlug — ist in vielen Beziehungen nicht so leicht zu verstehen, als es ihre Benennung vermuten ließe, und zwar gerade weil der Titel „heroische Symphonie" unwillkürlich verleitet, eine Folge heldenhafter Beziehungen in einem gewissen historisch dramatischen Sinne durch Tonbildungen dargestellt sehen zu wollen. Wer mit einer solchen Erwartung sich zum Verständnisse dieses Werke anläßt, wird zunächst verwirrt und endlich enttäuscht werden, ohne in Wahrheit zu einem Genusse gelangt zu sein. Wenn ich mir daher erlaube, die Ansicht, die ich mir selbst von dem dichterischen Inhalte dieser Tonschöpfung gewonnen habe, so gedrängt wie möglich hier mitzuteilen, so geschieht dies in dem aufrichtigen Glauben, manchen Zuhörern der bevorstehenden Aufführung der „heroischen Symphonie" ein Verständnis zu erleichtern, das sie selbst sich nur bei öfter wiederholter Anhörung besonders lebenvoller Aufführungen des Werkes würden verschaffen können.

Zunächst ist die Bezeichnung „heroisch" im weitesten Sinne zu nehmen und keineswegs nur etwa als auf einen militärischen

Helden bezüglich aufzufassen. Begreifen wir unter „Held" überhaupt den ganzen, vollen Menschen, dem alle rein menschlichen Empfindungen — der Liebe, des Schmerzes und der Kraft — nach höchster Fülle und Stärke zu eigen sind, so erfassen wir den richtigen Gegenstand, den der Künstler in den ergreifend sprechenden Tönen seines Werkes sich uns mitteilen läßt. Den künstlerischen Raum dieses Werkes füllen all' die mannigfaltigen, mächtig sich durchdringenden Empfindungen einer starken, vollkommenen Individualität an, der nichts Menschliches fremd ist, sondern die alles wahrhaft Menschliche in sich enthält und in der Weise äußert, daß sie, nach aufrichtigster Kundgebung aller edlen Leidenschaften, zu einem, die gefühlvollste Weichheit mit der energischesten Kraft vermählenden, Abschluß ihrer Natur gelangt. Der Fortschritt zu diesem Abschlusse ist die heroische Richtung in diesem Kunstwerke.

Der erste Satz umfaßt, wie in einem glühenden Brennpunkte, alle Empfindungen einer reichen menschlichen Natur im rastlosesten, jugendlich tätigsten Affekte. Wonne und Wehe, Lust und Leid, Anmut und Wehmut, Sinnen und Sehnen, Schmachten und Schwelgen, Kühnheit, Trotz und ein unbändiges Selbstgefühl, wechseln und durchdringen sich so dicht und unmittelbar, daß, während wir alle diese Empfindungen mitfühlen, keine einzelne von der andern sich merklich loslösen kann, sondern unsre Teilnahme sich immer nur dem einen zuwenden muß, der sich uns eben als allempfindungsfähiger Mensch mitteilt. Doch gehen alle diese Empfindungen von einer Hauptfähigkeit aus, und diese ist die Kraft. Diese Kraft, durch alle Empfindungseindrücke unendlich gesteigert und zur Äußerung der Überfülle ihres Wesens getrieben, ist der bewegende Hauptdrang dieses Tonstückes: sie ballt sich — gegen die Mitte des Satzes — bis zu vernichtender Gewalt zusammen, und in ihrer trotzigsten Kundgebung glauben wir einen Weltzermalmer vor uns zu sehen, einen Titanen, der mit den Göttern ringt.

Diese zerschmetternde Kraft, die uns mit Entzücken und Grauen zugleich erfüllt, drängte nach einer tragischen Katastrophe hin, deren ernste Bedeutung unserm Gefühle im zweiten Satze der Symphonie sich kundgibt. Der Tondichter kleidet diese Kundgebung in das musikalische Gewand eines Trauermarsches. Eine durch tiefen Schmerz gebändigte, in feierlicher Trauer be-

wegte Empfindung teilt sich uns in ergreifender Tonsprache mit: eine ernste männliche Wehmut läßt sich aus der Klage zur weichen Rührung, zur Erinnerung, zur Träne der Liebe, zur innigen Erhebung, zum begeisterten Ausrufe an. Aus dem Schmerze entkeimt eine neue Kraft, die uns mit erhabener Wärme erfüllt: als Nahrung dieser Kraft suchen wir unwillkürlich wieder den Schmerz auf; wir geben uns ihm hin bis zum Vergehen im Seufzer; aber gerade hier raffen wir abermals unsre vollste Kraft zusammen: wir wollen nicht erliegen, sondern ertragen. Der Trauer wehren wir nicht, aber wir selbst tragen sie nun auf dem starken Wogen eines mutigen männlichen Herzens. Wem wäre es möglich, in Worten die unendlich mannigfaltigen, aber eben unaussprechlichen Empfindungen zu schildern, die vom Schmerz bis zur höchsten Erhebung, und von der Erhebung bis zur weichsten Wehmut, bis zum letzten Aufgehen in ein unendliches Gedenken, sich berühren? Nur der Tondichter vermochte dies in diesem wunderbaren Stücke.

Die Kraft, der — durch den eigenen tiefen Schmerz gebändigt — der vernichtende Übermut genommen ist, zeigt uns der dritte Satz nun in ihrer mutigen Heiterkeit. Das wilde Ungestüm in ihr hat sich zur frischen, munteren Tätigkeit gestaltet; wir haben jetzt den liebenswürdigen, frohen Menschen vor uns, der wohl und wonnig durch die Gefilde der Natur dahinschreitet, lächelnd über die Fluren blickt, aus Waldhöhen die lustigen Jagdhörner erschallen läßt; und was er bei alledem empfindet, das teilt uns der Meister in dem rüstig heiteren Tonbilde mit, das läßt er uns von jenen Jagdhörnern endlich selbst sagen, die der schönen, fröhlichen, doch auch weichgefühlvollen Erregung des Menschen selber den musikalischen Ausdruck geben. In diesem dritten Satze zeigt uns der Tondichter den empfindungsvollen Menschen von der Seite, welche derjenigen entgegengesetzt ist, von der er ihn uns im vorangehenden zweiten Satze zeigte: dort der tief und kräftig leidende, — hier der froh und heiter tätige Mensch.

Diese beiden Seiten faßt der Meister nun in dem vierten — letzten — Satze zusammen, um uns endlich den ganzen, harmonisch mit sich einigen Menschen in den Empfindungen zu zeigen, in denen selbst das Gedenken des Leidens sich zu Trieben edler Tätigkeit gestaltet. Dieser Schlußsatz ist das nun

gewonnene, klare und verdeutlichende Gegenbild des ersten Satzes. Wie wir dort alle menschlichen Empfindungen in den unendlich mannigfaltigsten Äußerungen bald sich durchdringen, bald heftig verschiedenartig sich von sich abstoßen sahen, so einigt sich hier diese mannigfaltige Unterschiedenheit zu einem, alle diese Empfindungen harmonisch in sich fassenden Abschlusse, der sich in wohltuender, plastischer Gestalt uns darstellt. Diese Gestalt hält der Meister zunächst in einem höchst einfachen Thema fest, welches sicher und bestimmt sich vor uns hinstellt, und der unendlichsten Entwicklung, von der zartesten Feinheit bis zur höchsten Kraft, fähig wird. Um dieses Thema, welches wir als die feste männliche Individualität betrachten können, winden und schmiegen sich vom Anfange des Satzes herein all' die zarteren und weicheren Empfindungen, die sich bis zur Kundgebung des reinen weiblichen Elementes entwickeln, welches endlich an dem — durch das ganze Tonstück energisch dahinschreitenden — männlichen Hauptthema in immer gesteigerter mannigfaltiger Teilnahme sich als die überwältigende Macht der Liebe offenbart. Diese Macht bricht an dem Schlusse des Satzes sich volle, breite Bahn in das Herz. Die rastlose Bewegung hält an, und in edler, gefühlvoller Ruhe spricht sich die Liebe aus, weich und zärtlich beginnend, bis zum entzückenden Hochgefühle sich steigernd, endlich das ganze männliche Herz bis auf seinen tiefsten Grund einnehmend. Hier ist es, wo noch einmal dieses Herz das Gedenken des Lebensschmerzes äußert: hoch schwillt die liebeerfüllte Brust, — die Brust, die in ihrer Wonne auch das Weh umfaßt, wie Wonne und Weh, als rein menschliches Gefühl, ein und dasselbe sind. Noch einmal zuckt das Herz, und es quillt die reiche Träne edler Menschlichkeit; doch aus dem Entzücken der Wehmut bricht kühn der Jubel der Kraft hervor, — der Kraft, die sich der Liebe vermählte, und in der nun der ganze, volle Mensch uns jauchzend das Bekenntnis seiner Göttlichkeit zuruft.

Nur in des Meisters Tonsprache war aber das Unaussprechliche kundzutun, was das Wort hier eben nur in höchster Befangenheit andeuten konnte.

2.

Beethovens Ouvertüre zu „Coriolan".

Dieses verhältnismäßig wenig gekannte Werk des großen Tondichters ist jedenfalls eine seiner bedeutendsten Schöpfungen, und niemand, der den dargestellten Gegenstand genau kennt, wird beim Anhören einer guten Aufführung desselben ohne die tiefste Ergriffenheit verbleiben. Ich erlaube mir daher diesen Gegenstand so zu bezeichnen, wie ich ihn in der Darstellung des Tondichters selbst ausgedrückt gefunden habe, um den mir gleich Fühlenden denselben erhabenen Genuß zu bereiten, den ich aus diesem Werke gewann.

Coriolan, den unbändig kräftigen, zur Heuchelei der Demut unfähigen, aus seiner Vaterstadt darob verbannten, und im Bunde mit ihren Feinden diese Stadt bis zur Vernichtung bekämpfenden, wie er, von Mutter, Weib und Kind gerührt, endlich der Rache entsagt, und von seinen Verbündeten für den hierdurch begangenen Verrat an ihnen mit dem Tode bestraft wird, — diesen Coriolan darf ich als allgemein bekannt voraussetzen. Aus dem ganzen, an beziehungsvollen Verhältnissen reichen, politischen Gemälde, dessen Darstellung, wie sie dem Dichter erlaubt war, dem Musiker durchaus verwehrt blieb — weil dieser nur Stimmungen, Gefühle, Leidenschaften und deren Gegensätze, nicht aber irgendwie politische Verhältnisse ausdrücken kann —, griff Beethoven für seine Darstellung nur eine einzige, allerdings die entscheidendste Szene heraus, um an ihr den wahren, rein menschlichen Gefühlsgehalt des ganzen, weitausgedehnten Stoffes, wie in seinen Brennpunkt zu fassen und zur ergreifendsten Mitteilung an das wiederum rein menschliche Gefühl zu bringen. Dies ist die Szene zwischen Coriolan, seiner Mutter und seinem Weibe im Kriegslager vor den Toren der Vaterstadt. — Können wir, ohne im mindesten zu irren, fast alle symphonischen Werke des Meisters dem plastischen Gegenstande ihres Ausdruckes nach als Darstellungen von Szenen zwischen Mann und Weib auffassen, und dürfen wir den Urtypus solcher Szenen im wirklichen Tanze selbst finden, aus welchem das musikalische Kunstwerk der Symphonie in Wahrheit hervorgegangen ist, so haben wir hier eine solche

Szene nach einem möglichst erhabenen und erschütternden Inhalte vor uns. Das ganze Tonstück könnte füglich als musikalische Begleitung einer pantomimischen Darstellung selbst gelten, nur in dem Sinne, daß die Begleitung zugleich die ganze dem Gehöre wahrnehmbare Sprache kundgibt, deren Gegenstand wir in der Pantomime uns wiederum als dem Auge vorgeführt denken müssen.

Die ersten Züge des Tonstückes führen uns zunächst die Gestalt des Mannes selbst vor: ungeheure Kraft, unbändiges Selbstgefühl und leidenschaftlicher Trotz äußern sich als Zorn, Haß, Rache, vernichtungssüchtiger Mut. Uns braucht nur der Name „Coriolanus" genannt zu werden, um uns mit einem Zauberschlage seine Gestalt erblicken, die Empfindungen seines ungestümen Herzens unwillkürlich mitempfinden zu lassen. Dicht neben ihm stellt sich nun das Weib dar: Mutter, Frau und Kind. Anmut, Milde und sanfte Würde treten dem trotzigen Manne gegenüber, um durch kindliche Bitte, weibliches Flehen und mütterliche Ermahnung das Herz des Stolzen von seinem Zerstörungsmute abzuwenden. — Coriolan kennt die Gefahr, die seinen Trotz bedroht: seine Heimat sandte ihm den gefährlichsten Fürsprecher. All' den klugen und sittsamen Politikern daheim fühlte er sich mächtig in kalter Verachtung den Rücken zu wenden; ihre Botschaften richten sich an seinen politischen Verstand, an seine staatsbürgerliche Klugheit: ein Wort des Hohnes über ihre Feigheit hatte sie ihm unnahbar gemacht. Aber hier wandte sich das Vaterland an sein Herz, an sein unwillkürliches, rein menschliches Gefühl, und gegen diesen Angriff hat er keine andre Waffe als — Verwahrung seines Blickes, seines Ohres gegen die unwiderstehliche Erscheinung. — So versucht er bei der ersten Kundgebung der Bittenden Blick und Ohr hastig abzuwenden; wir sehen die ungestüme Gebärde, mit der er das Flehen des Weibes unterbricht und das Auge verschließt, — um dennoch die jammervolle Klage hören zu müssen, die dem Abgewandten nachtönt. — Im tiefsten Inneren seines Herzens beginnt der Wurm der Reue den Trotz des Riesen zu benagen. Aber furchtbar wehrt sich dieser Trotz; von dem ersten Bisse des Wurmes aufgestachelt, bricht er in rasenden Schmerz aus, und sein gewaltigstes Toben, sein entsetzlichstes Aufzücken, decken uns die wütende Größe des rachsüchtigen Trotzes selbst, zu-

gleich mit der brennenden Gewalt des Schmerzes auf, mit dem er durch den Zahn der Reue verwundet worden ist. Von dieser schrecklichen Kundgebung tief ergriffen, sehen wir das Weib in Schluchzen und Verzagen ausbrechen; kaum wagt sich die Bitte mehr aus der Brust hervor, die nun von Mitgefühl für den wütenden Schmerz des Mannes gemartert wird. Furchtbar wogt und schwankt die Gefühlsschlacht hin und her; wo das Weib nur schroffen Hochmut erwartete, muß es jetzt in der Kraft des Trotzes das gräßlichste Leiden selbst gewahren. — Dieser Trotz ist aber nun zur einzigen Lebenskraft des Mannes geworden: Coriolan, ohne seine Rache, ohne seinen vernichtenden Grimm, ist nicht mehr Coriolan, und er muß aufhören zu leben, wenn er seinen Trotz aufgibt. Dieser ist das Band, das seine Lebensmöglichkeit zusammenhält; der verbannte Empörer und Verbündete der Vaterlandsfeinde kann nicht wieder werden, was er war: seine Rache fahren lassen, heißt sein Dasein fahren lassen, — der Vernichtung der Vaterstadt entsagen, sich selbst vernichten. Mit der Verkündigung dieser ihm einzig gelassenen furchtbaren Wahl tritt er nun dem Weibe entgegen. Er ruft ihm zu: „Rom oder ich! Eines muß fallen!“ Nochmals zeigt er sich hier in der ganzen Erhabenheit seines zermalmenden Grimmes. Und hier gewinnt das Weib wieder die Macht der Bitte: Milde! Versöhnung! Friede! — fleht es ihn an. Ach, es versteht ihn nicht, es begreift nicht, daß Friede mit Rom — sein Untergang heißt! Doch des Weibes Klage zerreißt sein Herz; nochmals wendet er sich ab, um den schrecklichen Kampf zwischen seinem Trotze und der Notwendigkeit der Selbstvernichtung zu kämpfen. In dem martervollen Schwanken hält er dann mit gewaltsamem Entschlusse ein, und — sucht nun selbst den Anblick des teueren Weibes auf, um in seinen flehenden Gebärden mit schmerzlicher Wollust sein Todesurteil zu lesen. Da schwillt ihm von diesem Anblicke mächtig die Brust, alles Schwanken und Stürmen des Inneren drängt sich in einen großen Entschluß zu sammen; das Selbstopfer ist beschlossen: — Friede und Versöhnung! — Die ganze Kraft, die der Held bisher auf die Vernichtung des Vaterlandes richtete, die tausend Schwerter und Pfeile seines Hasses und Rachegrimmes, sie faßt er mit furchtbar gewaltiger Hand zu einer Spitze zusammen, und diese — stößt er sich in das eigene Herz. Getroffen vom

eigenen Todesstoße bricht der Koloß zusammen: zu den Füßen des Weibes, das ihn um Frieden flehte, hauchte er sterbend den letzten Atemzug aus.

So dichtete Beethoven in Tönen den Coriolan.

3.

Ouvertüre zum „fliegenden Holländer".

Das furchtbare Schiff des „fliegenden Holländers" braust im Sturme daher; es naht der Küste und legt am Lande an, wo seinem Herren dereinst Heil und Erlösung zu finden verheißen ist; wir vernehmen die mitleidsvollen Klänge dieser Heilsverkündigung, die uns wie Gebet und Klage erfüllen: düster und hoffnungslos lauscht ihnen der Verdammte; müde und todessehnsüchtig beschreitet er den Strand, während die Mannschaft, matt und lebensübernächtig, in stummer Arbeit das Schiff zur Ruh' bringt. — Wie oft erlebte der Unglückliche schon ganz das gleiche! Wie oft lenkte er sein Schiff aus den Meerfluten nach dem Strande der Menschen, wo ihm nach jeder siebenjährigen Frist zu landen vergönnt war; wie oft wähnte er das Ende seiner Qual erreicht, und ach! — wie oft mußte er furchtbar enttäuscht sich wieder aufmachen zur wahnsinnig irren Meerfahrt! Seinen Untergang zu erzwingen, wütete er hier mit Flut und Sturm gemeinsam wider sich: in den gähnenden Wogenschlund stürzte er sein Schiff, — doch der Schlund verschlang es nicht; zur Brandung trieb er es an die Felsenklippe, — doch die Klippe zerschellte es nicht. All' die schrecklichen Gefahren des Meeres, deren er einst in wilder Männertatengier lachte, jetzt lachen sie seiner — sie gefährden ihn nicht: er ist gefeit und verflucht, in alle Ewigkeit auf der Meereswüste nach Schätzen zu jagen, die ihn nicht erquicken, nie aber zu finden, was ihn einzig erlöste! — Rüstig und gemächlich streicht ein Schiff an ihm vorbei; er vernimmt den lustig traulichen Gesang der Mannschaft, die auf der Rückfahrt sich der nahen Heimat freut: Grimm faßt ihn bei diesem heiteren Behagen; wütend jagt er im Sturm vorbei, schreckt und scheucht die

Frohen, daß sie in Angst verstummen und fliehen. Aus furchtbarem Elend schreit er da auf nach Erlösung: in die grauenvolle Männeröde seines Daseins soll nur — ein Weib ihm das Heil bringen können! Wo, in welchem Lande weilt die Retterin? Wo schlägt seinen Leiden ein fühlendes Herz? Wo ist sie, die ihn nicht flieht in Grausen und Schreck, wie diese feigen Männer, die bang das Kreuz vor seiner Ankunft schlagen? — Da bricht ein Licht in die Nacht; wie ein Blitz zuckt es durch seine gequälte Seele. Es verlischt, und wieder strahlt es auf; der Seemann faßt den Leuchtstern fest ins Auge und steuert rüstig durch Flut und Woge auf ihn zu. Was ihn so mächtig zieht, es ist der Blick eines Weibes, der voll erhabener Wehmut und göttlichen Mitgefühls zu ihm dringt. Ein Herz erschloß seine unendlichste Tiefe dem ungeheuren Leiden des Verdammten: es muß sich ihm opfern, vor Mitgefühl brechen, um mit seinem Leiden sich zu vernichten. Vor dieser göttlichen Erscheinung bricht der Unselige zusammen, wie sein Schiff in Trümmer zerschellt; der Meeresschlund verschlingt dies: doch den Fluten entsteigt er, heilig und hehr, von der siegprangenden Erlöserin an rettender Hand der Morgenröte erhabenster Liebe zugeleitet.

4.

Ouvertüre zu „Tannhäuser".

Im Beginn führt uns das Orchester allein den Gesang der Pilger vor; er naht, schwillt dann zum mächtigen Ergusse an, und entfernt sich endlich. — Abenddämmerung: letztes Verhallen des Gesanges. — Beim Einbruche der Nacht zeigen sich zauberische Erscheinungen: ein rosig erdämmernder Duft wirbelt auf, wollüstige Jubelklänge dringen an unser Ohr; wirre Bewegungen eines grauenvoll üppigen Tanzes lassen sich gewahren. Dies sind die verführerischen Zauber des „Venusberges", die in nächtlicher Stunde denen sich kundgeben, in deren Brust ein kühnes, sinnliches Sehnen brennt. — Von der verlockenden Erscheinung angezogen, naht sich eine schlanke männliche Gestalt: es ist Tannhäuser, der Sänger der Liebe. Er läßt sein stolz

jubelndes Liebeslied ertönen, freudig und herausfordernd, wie um den üppigen Zauber zu sich herzuzwingen. — Mit wildem Jauchzen wird ihm geantwortet: dichter umgibt ihn das rosige Gewölk, entzückende Düfte hüllen ihn ein und berauschen seine Sinne. Im verführerischesten Dämmerscheine vor ihm ausgegossen, gewahrt sein wundersichtiger Blick jetzt eine unsäglich reizende Weibesgestalt; er hört die Stimme, die in süßem Erbeben ihm den Sirenenruf zutönt, der dem Kühnen die Befriedigung seiner wildesten Wünsche verheißt. Venus selbst ist es, die ihm erschienen. — Da brennt es ihm durch Herz und Sinne; ein glühend zehrendes Sehnen entzündet das Blut in seinen Adern: mit unwiderstehlicher Gewalt treibt es ihn näher, und vor die Göttin selbst tritt er mit seinem Liebesjubelliede, das er jetzt in höchstem Entzücken zu ihrem Preise ertönen läßt. — Wie auf seinen Zauberruf tut sich nun das Wunder des Venusberges in hellster Fülle vor ihm auf; ungestümes Jauchzen und wilder Wonneruf erheben sich von allen Seiten; in trunkenem Jubel brausen die Bacchantinnen daher und reißen in ihrem wütenden Tanze Tannhäuser fort bis in die heißen Liebesarme der Göttin selbst, die ihn, den in Wonne Ertrunkenen, mit rasender Glut umschlingt, und in unnahbare Fernen, bis in das Reich des Nichtmehrseins, mit sich fortzieht. Es braust davon wie das wilde Heer, und schnell legt sich dann der Sturm. Nur ein wollüstig klagendes Schwirren belebt noch die Luft, ein schaurig üppiges Säuseln wogt, wie der Atem unselig sinnlicher Liebeslust, über die Stätte, auf der sich der entzückende unheilige Zauber kundtat, und über die sich nun wieder die Nacht ausbreitet. — Doch bereits dämmert der Morgen herauf: aus weiter Ferne läßt sich der wieder nahende Pilgergesang vernehmen. Wie dieser Gesang sich immer mehr nähert, wie der Tag immer mehr die Nacht verdrängt, hebt sich auch jenes Schwirren und Säuseln der Lüfte, das uns zuvor wie schauriges Klagegetön Verdammter erklang, zu immer freudigerem Gewoge, so daß endlich, als die Sonne prachtvoll aufgeht, und der Pilgergesang in gewaltiger Begeisterung aller Welt und allem, was ist und lebt, das gewonnene Heil verkündet, dieses Gewoge zum wonnigen Rauschen erhabener Entzückung anschwillt. Es ist der Jubel des aus dem Fluche der Unheiligkeit erlösten Venusberges selbst, den wir zu dem Gottesliede

vernehmen. So wallen und springen alle Pulse des Lebens zu dem Gesange der Erlösung; und beide getrennten Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur, umschlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe.

5.

Vorspiel zu „Lohengrin".

Aus einer Welt des Hasses und des Haders schien die Liebe verschwunden zu sein: in keiner Gemeinschaft der Menschen zeigte sie sich deutlich mehr als Gesetzgeberin. Aus der öden Sorge für Gewinn und Besitz, der einzigen Anordnerin alles Weltverkehrs, sehnte sich das unertötbare Liebesverlangen des menschlichen Herzens endlich wiederum nach Stillung eines Bedürfnisses, das, je glühender und überschwenglicher es unter dem Drucke der Wirklichkeit sich steigerte, um so weniger in eben dieser Wirklichkeit zu befriedigen war. Den Quell, wie die Ausmündung dieses unbegreiflichen Liebesdranges setzte die verzückte Einbildungskraft daher außerhalb der wirklichen Welt, und gab ihm, aus Verlangen nach einer tröstenden sinnlichen Vorstellung dieses Übersinnlichen, eine wunderbare Gestalt, die bald als wirklich vorhanden, doch unnahbar fern, unter dem Namen des „heiligen Grales" geglaubt, ersehnt und aufgesucht ward. Dies war das kostbare Gefäß, aus dem einst der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruß zutrank, und in welchem dann sein Blut, da er am Kreuze aus Liebe zu seinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute in lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde. Schon war dieser Heilskelch der unwürdigen Menschheit entrückt, als einst liebesbrünstigen, einsamen Menschen eine Engelschar ihn aus Himmelshöhen wieder herabbrachte, den durch seine Nähe wunderbar Gestärkten und Beseligten in die Hut gab, und so die Reinen zu irdischen Streitern für die ewige Liebe weihte.

Diese wunderwirkende Daniederkunft des Grales im Geleite der Engelschar, seine Übergabe an hochbeglückte Menschen, wählte sich der Tondichter des „Lohengrin" — eines Gralsritters — als Einleitung für sein Drama zum Gegenstande

einer Darstellung in Tönen, wie es hier zur Erläuterung ihm erlaubt sein möge, der Vorstellungskraft sie als einen Gegenstand für das Auge vorzuführen. — Dem verzückten Blicke höchster, überirdischer Liebessehnsucht scheint im Beginne sich der klarste blaue Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren, und doch das Gesicht zauberhaft einnehmenden Erscheinung zu verdichten; in unendlich zarten Linien zeichnet sich mit allmählich wachsender Bestimmtheit die wunderspendende Engelsschar ab, die, in ihrer Mitte das heilige Gefäß geleitend, aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt. Wie die Erscheinung immer deutlicher sich kundgibt und immer ersichtlicher dem Erdentale zuschwebt, ergießen sich berauschend süße Düfte aus ihrem Schoße: entzückende Düfte wallen aus ihr wie goldenes Gewölk hernieder, und nehmen die Sinne des Erstaunten bis in die innigste Tiefe des bebenden Herzens mit wunderbar heiliger Regung gefangen. Bald zuckt wonniger Schmerz, bald schauernd selige Lust in der Brust des Schauenden auf; in ihr schwellen alle erdrückten Keime der Liebe, durch den belebenden Zauber der Erscheinung zu wundervollem Wachstume erweckt, mit unwiderstehlicher Macht an: wie sehr sie sich erweitert, will sie doch noch zerspringen vor der gewaltigen Sehnsucht, vor einem Hingebungsdrange, einem Auflösungstriebe, wie noch nie menschliche Herzen sie empfanden. Und doch schwelgt diese Empfindung wieder in höchster, beglückendster Wonne, als in immer traulicherer Nähe die göttliche Erscheinung vor den verklärten Sinnen sich ausbreitet; und als endlich das heilige Gefäß selbst in wundernackter Wirklichkeit entblößt und deutlich dem Blicke des Gewürdigten hingereicht wird; als der „Gral" aus seinem göttlichen Inhalte weithin die Sonnenstrahlen erhabenster Liebe, gleich dem Leuchten eines himmlischen Feuers, aussendet, so daß alle Herzen rings im Flammenglanze der ewigen Glut erbeben: da schwinden dem Schauenden die Sinne; er sinkt nieder in anbetender Vernichtung. Doch über den in Liebeswonne Verlorenen gießt der Gral nun seinen Segen aus, mit dem er ihn zu seinem Ritter weiht: die leuchtenden Flammen dämpfen sich zu immer milderem Glanze ab, der jetzt wie ein Atemhauch unsäglichster Wonne und Rührung sich über das Erdental verbreitet, und des Anbetenden Brust mit nie geahnter Beseligung erfüllt. In keuscher Freude schwebt nun, lächelnd herabblickend,

die Engelschar wieder zur Höhe: den Quell der Liebe, der auf Erden versiegt, führte sie von neuem der Welt zu; den „Gral" ließ sie zurück in der Hut reiner Menschen, in deren Herzen sein Inhalt selbst segnend sich ergossen: und im hellsten Lichte des blauen Himmelsäthers verschwindet die hehre Schar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht.

Über Franz Liszt's

Symphonische Dichtungen.

(Brief an M. W.)

* * *

Ich bin es Ihnen fast schuldig mich etwas ausführlicher über unsern Freund und seine neuen Orchesterkompositionen mit Ihnen zu unterhalten; mündlich geschieht so etwas doch immer nur aphoristisch, und leider wäre mir dies jetzt auch so bald nicht wieder möglich. Der Wunsch, den Sie mir verschiedene Male ausdrückten, mich einmal recht bestimmt und besonnen über Liszt urteilen zu hören, sollte mich, wenn ich ihn jetzt erfüllen will, eigentlich in Verlegenheit setzen, da Sie wissen, daß nur Feinde die Wahrheit sagen, das Urteil eines Freundes, und noch dazu eines Freundes, der dem andern das verdankt, was ich Liszt zu verdanken habe, aber notwendig der Parteilichkeit so verdächtig erscheinen muß, daß ihm beinahe gar kein Wert beizulegen sei. Doch mache ich mir hierüber wenig Bedenken; denn mir scheint, es sei dies eine der Maximen, mit denen die Welt der Mittelmäßigkeit, oder, wie Sie sie witzig nannten, der „Mediokratie", von der energischen Klugheit des Neides bestimmt, sich wie mit unantastbaren Schutzwällen umgeben hat, von denen aus sie dem Bedeutenden zuruft: halt, bis ich, dein natürlicher Feind, dich erkannt! Hingegen will ich mich an die

Erfahrung halten, daß, wer auf die Anerkennung seiner Feinde wartet, um über sich ins klare gebracht zu werden, zwar viel Geduld, aber wenig Motiv zum Selbstvertrauen haben muß. Nehmen Sie daher, was ich Ihnen mitteile, als das Zeugnis eines Menschen an, den nichts als ein volles Herz zum Reden bringen kann, und der deshalb auch so zuversichtlich spricht, als ob es entweder gar keine Maximen in der Welt gäbe, oder als ob alle für ihn wären.

Aber etwas andres macht mir Verlegenheit: nämlich was ich Ihnen eigentlich schreiben soll? Sie waren Zeuge der wunderbaren Erhebung, in die mich Liszt durch den Vortrag und die Vorführung seiner neuen Werke versetzte. Sie sahen mich, als ich nur Ergriffenheit und Freude darüber war, daß endlich so etwas geschaffen und mir mitgeteilt werden konnte. Gewiß bemerkten Sie auch, wie karg ich oft dabei mit Worten war, und Sie hielten dies gewiß nur für das Schweigen des Tiefergriffenen? Dies war es allerdings zunächst; doch muß ich Ihnen sagen, daß dies Schweigen bei mir jetzt auch durch Bewußtsein bestimmt wird, nämlich durch die immer gründlicher gewonnene Einsicht, daß das Wesentlichste und Eigenste unsrer Anschauungen gerade in dem Maße unmitteilbar ist, als diese an Ausdehnung und Tiefe gewinnen, und dadurch dem Medium der Sprache sich entziehen, — der Sprache, die ja uns nicht gehört, sondern die uns als ein Fertiges von außen gegeben wird, um uns damit im Verkehre mit einer Welt zu helfen, welche uns im Grunde nur dann genau verstehen kann, wenn wir uns ganz auf den Boden des gemeinen Lebensbedürfnisses stellen. Je mehr nun unsre Anschauungen von diesem Boden sich entfernen, desto mühsamer wird aller Ausdruck, bis der Philosoph auf die Gefahr hin, überhaupt verstanden zu werden, die Sprache eigentlich nur noch in ihrem umgekehrten Sinne gebraucht, oder der Künstler zu dem, dem gemeinen Leben gänzlich unbrauchbaren, wunderbaren Werkzeuge seiner Kunst greift, um sich für das einen Ausdruck zu schaffen, was selbst dann aber noch — in den günstigsten Fällen — eigentlich immer nur wieder von denen verstanden wird, welche die Anschauung selbst mit ihm teilen. Unstreitig ist nun die Musik das, jener der Sprache unmitteilbaren Anschauung entsprechendste Medium, und man könnte das innerste Wesen aller Anschauung eigentlich Musik

nennen. War nun, als Liszt mir seine Werke vorführte, von mir jene einzig der Musik mögliche Mitteilung empfangen, so war eben alles erfüllt, und es mußte mir nicht nur töricht, sondern unmöglich erscheinen, mich über das aussprechen zu wollen, was deswegen Musik geworden war, weil es sich nicht aussprechen läßt. Wer hat nicht schon versucht, musikalische Eindrücke durch Worte zu bezeichnen? Nur diejenigen dürfen sich einbilden, damit glücklich gewesen zu sein, die den wahren Eindruck gar nicht empfingen; wer dieses Eindruckes aber so voll war, wie z. B. Liszt, wenn er über Musik schrieb, der hat in seinen Versuchen gerade auch mit den ungeheueren Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt, wie er, und nachdem er das Unmögliche durch eine Kunst des sprachbildlichen Ausdruckes, wie sie eben nur wieder dem genialen Musiker sich zu Gebote stellen konnte, zu ermöglichen gesucht hatte, einsehen zu müssen, daß er dadurch doch eben wieder nur dem gleichverstehenden Musiker sich verständlich gemacht, am allerwenigsten aber dem rein literarischen Leser; denn dieser hat gerade Liszt damit gelohnt, daß er seine Sprache und seine Phrase als unverständlich, ungenießbar, überschwenglich usw. zurückwies.

Was soll ich Ihnen also sagen? Es wird im ganzen wohl eben nur mit einer etwas umständlich motivierten Ausführung der Unmöglichkeit, etwas zu *sagen*, seine Bewenden haben müssen. Doch wird dies immer mehr den eigentlichen Kern des Gegenstandes betreffen; zur Bezeichnung der der Außenwelt zugekehrten Bedeutung des Kunstwerkes, des formellen Teiles desselben, haben ja unsre Ästhetiker und Kunstkenner einen so reichen Vorrat von Ausdrücken und Ausdrucksweisen zusammengebracht, daß man wahrlich nicht eher in Verlegenheit kommt, als dann, wenn es sich darum handelt, das zu bezeichnen, was allen jenen Herren eben nicht zur Wahrnehmung gekommen ist. Somit will ich Sie denn über die Seite der Lisztschen Werke unterhalten, womit diese jener Welt zugekehrt und möglicherweise erkennbar sind. Damit müssen Sie sich aber begnügen, für alles übrige verweise ich Sie — auf mein stummes Schweigen bei der Anhörung.

So beginne ich denn vom Alleräußerlichsten, von dem, für was die Welt Liszt ansieht. Sie kennt ihn als Virtuosen, im Zuge der glänzendsten und erfolgreichsten Laufbahn als

solcher; und das ist ihr genug, um zu wissen, woran sie mit ihm sei. Nun wird sie aber durch Liszts Zurücktreten von dieser Laufbahn und durch sein bestimmtes Auftreten als Komponist gestört: was soll sie davon halten? Vor allem unbequem ist es, daß das nicht schon einmal dagewesen ist, und zwar bei einem klassisch gewordenen Musiker. Indessen ist es doch wohl schon vorgekommen, daß z. B. ein reich gewordener Virtuos sich schließlich auch dem Ehrgeize überläßt, als Komponist etwas gelten zu wollen; man hat das als erlaubte Schwäche verziehen, und so ist man denn auch jetzt daran, seine jetzige Komponierlaune dem gefeierten Klavierhelden zu verzeihen, natürlich mit dem Bedauern, daß er nicht lieber doch spiele. Hierbei ist man so gütig, seine großen neuen Tonschöpfungen mit Stillschweigen zu übergehen, und nur sehr erbitterte Wächter der klassischen Musik vergaßen sich, der üblen Laune den Zügel schießen zu lassen. Möge uns das nicht verwundern; es wäre wirklich bedenklich, wenn es sich plötzlich anders gezeigt hätte. Wer von uns war im Beginn nicht wirklich auch befangen? Und doch müssen wir uns deshalb den Vorwurf machen, zuvor nicht schon innig genug auf Liszts Wesen eingegangen, oder mindestens uns nicht klar genug darüber geworden zu sein. Wer oft Gelegenheit hatte, Liszt zu hören, wenn er namentlich in vertrautem Kreise z. B. Beethoven spielte, dem muß von je aufgegangen sein, daß es sich hier nicht um Reproduktion, sondern um wirkliche Produktion handelte? Den Punkt, der beide Tätigkeiten scheidet, genau anzugeben, ist viel schwerer, als man gemeinhin annimmt; so viel aber ist mir gewiß geworden, daß, um Beethoven reproduzieren zu können, man mit ihm produzieren können muß. Das dürfte nun unmöglich denen faßlich zu machen sein, die in ihrem Leben nichts andres, als unsre gewöhnlichen Konzertaufführungen und Virtuosenvorträge der Beethovenschen Werke gehört haben, in deren Wert und Wesen mir mit der Zeit eine so traurige Einsicht aufgegangen ist, daß ich durch ihre nähere Kundgebung niemand kränken will. Dagegen frage ich alle die, welche in vertautem Kreise z. B. das 106. oder 111. Werk Beethovens (die zwei großen Sonaten in B und C) von Liszt spielen hörten, was sie vorher von diesen Schöpfungen wußten und was sie dagegen nun von ihnen erfuhren? Wenn es eine Reproduktion war, so war diese doch unbedingt mehr

wert, als alle die Beethoven reproduzierenden Sonaten, die als Nachahmung jener noch schlecht verstandenen Werke von unsern Klavierkomponisten „produziert" worden sind. Dies war nun einmal die eigentümliche Art der Lisztschen Bildung, daß er, was andre mit Feder und Papier zustande brachten, am Klavier von sich gab; wer aber wollte leugnen, daß auch der größte und originellste Meister in seiner ersten Periode nur reproduzierte? Nur ist hier zu bemerken, daß, so lange selbst das größte Genie nur noch reproduziert, seine Arbeiten nie den Wert und die Bedeutung der reproduzierten Werke und ihrer Meister sich aneignen können, sondern voller Wert und volle Bedeutung hier erst mit der Kundgebung der bestimmten Originalität eintritt. Somit übertraf aber die Tätigkeit Liszts in seiner ersten, reproduktiven Periode alles hierin früher Geleistete, weil er dabei den Wert und die Bedeutung der Werke seiner Vorgänger erst in das vollste Licht stellte, und sich dabei nahezu auf dieselbe Höhe mit dem reproduzierten Tonsetzer schwang. Diese Eigentümlichkeit ist ihrer Neuheit wegen fast ganz übersehen worden, und dies ist schuld an der jetzigen Verwunderung über Liszts neues Auftreten, das nichts andres als die Kundgebung der zur vollen Reife gelangten Produktivität des Künstlers ist.

Dies alles teile ich Ihnen mit, weil ich mir mit diesen Betrachtungen erst selbst über den Gegenstand und das in ihm liegende, verwundernde Problem klar geworden bin. Vielleicht ist es aber unnötig, daß ich gerade Ihnen, ***, das mitteile, weil Sie mit demselben Instinkte, der Liszt in seiner Entwicklung leitete, gewiß auch errieten, welche Bewandtnis es hiermit hätte, während wir Männer, die wir selbst, wenn eigentlich gar nichts mit uns zu tun ist, immer so viel mit uns zu tun haben, in solchen Fällen oft beschämt vor den Frauen stehen. Immerhin aber dürfte es Ihnen nicht unwichtig sein, den Vorzug des Mannes nun mit zu genießen, der darin bestehen möchte, daß er sich und andern, wenn auch oft erst spät, das zum Bewußtsein bringt, was die Frauen schon zuvor unbewußt fühlten. Diese Tendenz kann überhaupt nur mein ganzer Brief an Sie haben.

Auf dem nur ihm eigenen, ungewöhnlichen Wege erscheint mir nun Liszt durch seine Produktivität als eigentlicher Kompo-

nist in den letzten zehn Jahren in der vollen Reife seiner künstlerischen Schöpferkraft angelangt zu sein. Vermögen nur wenige jetzt schon jenen Weg zu begreifen, so sind ebenso wenige imstande, die plötzlich am Ziele sich uns darstellende Erscheinung zu fassen. Wie gesagt, es wäre bedenklich und verwirrend, wenn es anders wäre. Wer nun aber über den Wert dieser Erscheinung, über die ungemeine Fülle musikalischen Kraftvermögens, die uns aus seinen wie durch einen Zauberschlag uns vorgelegten großen Tonwerken sogleich entgegentritt, unwiderstehlich schnell mit sich einig geworden ist, der dürfte durch die Form derselben zunächst wieder verwirrt, und nachdem sein erstes Bedenken der Möglichkeit des Komponistenberufes unsres Freundes selbst gegolten, dem Gewohnten gegenüber zu einem zweiten Bedenken gebracht werden. — Sie sehen, ich nähere mich, meinem Vorsatze getreu, meinem Gegenstande ganz von außen her, von da, wo ja auch die Welt sich ihm nähern soll, und berühre somit immer nur das, worüber sich eigentlich sprechen läßt, um schließlich bei dem Punkte anzukommen, über den sich wahrscheinlich nichts wird sagen lassen. Also — zur „Form!“ —

Ach, ***, wenn es keine Form gäbe, gäbe es gewiß keine Kunstwerke; ganz gewiß aber auch keine Kunstrichter, und das ist diesem letzteren so ersichtlich, daß sie aus Seelenangst um die Form schreien, während der leichtfertige Künstler, der, wie gesagt, ohne die Form am Ende doch auch nicht wäre, sich bei seinem Schaffen so ganz und gar nicht darum kümmert. Wie mag das wohl kommen? Wahrscheinlich, weil der Künstler, ohne es zu wissen, selbst immer Formen schafft, während jene weder Formen noch sonst etwas schaffen. Ihr Geschrei sieht somit danach aus, als sollte der Künstler außerdem, daß er alles schafft, auch noch etwas ganz Apartes für die Herren verfertigen, da sie sonst so gar nichts für sich hätten. Wirklich ist ihnen der Gefallen immer nur von denjenigen erwiesen worden, die wiederum nichts für sich zustande bringen konnten und sich mit — Formen halfen, und was das ist, das wissen wir wohl, nicht wahr? Schwerter ohne Klingen! Wenn nun aber einer kommt, der sich Klingen schmiedet (Sie sehen, daß ich soeben in der Schmiede meines jungen Siegfried war!), so schneiden sich die Tölpel daran, weil sie täppisch sie angreifen, wie sie zuvor

die hingehaltenen leeren Griffe anfaßten; hierbei ärgern sie sich denn natürlich, daß der tückische Schmied den Griff in der Hand behält, wie es bei der Schwertführung nötig ist, und sie ihn nun nicht einmal sehen können, der ihnen von andern doch einzig dargereicht worden war. Sehen Sie, das ist der Grund des ganzen Jammers über die Abwesenheit der Form! Hat man aber je schon ein Schwert ohne Griff führen sehen? Zeigt nicht im Gegenteile der scharfe Schwung des Schwertes, das es in einem ganz tüchtigen Griffe festsitzen muß? Freilich wird dieser erst sichtbar und für andre betastbar, sobald das Schwert aus der Hand gelegt worden; wenn der Meister tot und sein Schwert in der Rüstkammer aufgehängt worden, dann merkt man sich auch den Griff, und zieht ihn sich wohl — als „Begriff" — von der Waffe ab, kann sich aber dennoch nicht vorstellen, daß, wer wieder einmal fechten kommt, seine Klinge doch notwendig auch an einem Hefte führen muß. So blind sind aber nun einmal die Leute: — lassen wir sie laufen!

Ja, ***, es ist nicht anders: Liszt hat auch keine Form. Aber freuen wir uns darüber, denn sähe man den „Griff", so müßten wir fürchten, er hätte mindestens das Schwert verkehrt in der Hand, was in dieser bösen, feindseligen Welt eine übergroße Galanterie wäre, da man hier tüchtig zuschlagen muß, wenn einem geglaubt werden soll, daß auch eine Klinge im Hefte stecke. Doch genug des Scherzes, wenngleich wir noch ein wenig bei der „Form" bleiben wollen.

Unwillkürlich kam mir nach Anhörung eines der neuen Lisztschen Orchesterwerke eine freundliche Verwunderung über die glückliche Bezeichnung derselben als „symphonische Dichtung" an. Und wahrlich ist mit der Erfindung dieser Bezeichnung mehr gewonnen, als man glauben sollte; denn sie konnte nur mit der Erfindung der neueren Kunstform selbst entstehen. Das klingt gewiß selbst Ihnen sonderbar, und deshalb will ich Ihnen recht bestimmt meine Ansicht hierüber mitteilen.

Zunächst erinnern der ungefähre Umfang und die Titelbenennung der einzelnen Orchesterwerke an die bereits zu bedeutender Ausdehnung erwachsene „Ouvertüre" der vorangehenden Meister. Welch unglückliche Bezeichnung dies „Ouvertüre" war, namentlich für Tonwerke, die überall glücklicher, als zur Eröffnung einer dramatischen Aufführung placiert waren, das

hat gewiß schon jeder gefühlt, der sich, zumal seit Beethovens großem Vorgange, genötigt fühlte, seinem Musikstücke immer wieder diese Bezeichnung zu geben. Aber nicht nur die Gewohnheit, sondern ein bei weitem tiefer liegender Zwang kam aus der Form selbst her, deren er sich bediente. Wer der Besonderheit dieser Form recht inne werden will, der muß sich die Geschichte der Ouvertüre seit ihrer Entstehung vorführen; mit Staunen wird er dann sehen, daß es sich hier um einen Tanz handelte, der zur Eröffnung eines szenischen Stückes im Orchester gespielt wurde; und bewundern wird er dann müssen, was allerdings im Laufe der Zeit und durch die genialsten Erfindungen großer Meister zustande kam. — Nicht aber nur die Ouvertüre, sondern jedes andre selbständige Instrumentaltonstück verdankt seine Form dem Tanze oder Marsche, und eine Folge solcher Stücke, sowie ein solches, worin mehrere Tanzformen verbunden waren, ward „Symphonie" genannt. Der formelle Kern der Symphonie steckt noch heute im dritten Satze derselben, dem Menuett oder Scherzo, wo er plötzlich in vollster Naivität hervortritt, gleichsam um das Geheimnis der Form aller Sätze offenbar zu machen. Hiermit will ich nun diese Form keineswegs herabsetzen, namentlich da man ihr ja so Erstaunliches verdankt; vielmehr will ich eben nur festsetzen, daß sie eine sehr bestimmte und durch Verwirrung leicht unkenntlich zu machende Form ist, die dieser Eigenschaft wegen eben strenge Beobachtung von denen verlangt, die sich in ihr ausdrücken wollen, ungefähr wie der Tanz selbst sie von den Tänzern erfordert. Was sich aber in dieser Form ausdrücken ließ, das sehen wir zum höchsten Entzücken in der Symphonie Beethovens, und gerade da am schönsten und befriedigendsten, wo er seinen Ausdruck ganz nach dieser Form stimmte. Störend war sie aber stets von da an, wo sie — als Ouvertüre — zur Aufnahme einer Idee verwendet ward, die sich für ihre Kundgebung der strengen Regel des Tanzes nicht fügen konnte. Diese Regel erfordert nämlich, statt der Entwicklung, wie sie dem dramatischen Stoffe not tut, den Wechsel, der sich für alle dem Marsch oder dem Tanz entsprungenen Formen — den Grundzügen nach — als die Folge einer sanfteren, ruhigeren Periode auf die lebhaftere des Anfanges, und schließlich als die Wiederholung dieser lebhafteren festgestellt hat, und zwar aus tief in der Natur der Sache liegen-

den Gründen. Ohne einen solchen Wechsel und solche Wiederkehr ist ein symphonischer Satz in der bisherigen Bedeutung nicht zu denken, und was sich im dritten Satze einer Symphonie offenbar als Menuett, Trio und Wiederholung des Menuetts erweist, ist, wenn auch verhüllter (und namentlich im zweiten Satze mehr der Variationenform sich zuneigend), in jedem andern Satze als Kern der Form nachzuweisen. Hieraus wird aber ersichtlich, daß beim Konflikte einer dramatischen Idee mit dieser Form zunächst der Zwang entstehen muß, entweder die Entwicklung (die Idee) dem Wechsel (der Form), oder diesen jener aufzuopfern. Ich habe, wie sie sich entsinnen, einmal die Gluckſche Ouvertüre zu Iphigenia in Aulis deshalb als ein Muster hingestellt, weil hier der Meister mit dem sichersten Gefühle von der Natur des vorliegenden Problems es am glücklichsten verstand, den Wechsel der Stimmungen und ihrer Gegensätze, der Ouvertürenform gemäß, nicht aber die in dieser Form unmögliche Entwicklung als Eröffnung seinem Drama voranzustellen. Daß die großen Meister der Folgezeit hierin aber eine Beschränkung empfanden, sehen wir deutlich namentlich an den Beethovenschen Ouvertüren; der Tonsetzer wußte, welche unendlich reichere Darstellung seiner Musik möglich sei, er fühlte sich fähig, die Idee der Entwicklung auszuführen, und nirgends bestimmter erfahren wir dies, als in der großen Ouvertüre zu „Leonore". Wer aber sehen will, der ersehe gerade an dieser Ouvertüre, wie nachteilig das Festhalten der überkommenen Form dem Meister werden mußte; denn wer, wenn er zum Verständnis eines solchen Werkes fähig ist, wird mir nicht darin recht geben, daß ich als die Schwäche desselben die Wiederholung des ersten Teiles nach dem Mittelsatze bezeichne, durch welche die Idee des Werkes bis zur Unverständlichkeit entstellt wird, und zwar um so mehr, als in allen übrigen Teilen, und namentlich am Schlusse, die dramatische Entwicklung als einzig den Meister bestimmend zu erkennen ist? Wer Unbefangenheit und Geist genug hat, dies einzusehen, wird nun aber zugestehen müssen, daß dieser Übelstand nur dadurch vermieden worden wäre, wenn jene Wiederholung gänzlich aufgegeben, somit aber die Ouvertürenform, d. h. die nur motivierte, ursprüngliche symphonische Tanzform umgestoßen, und hiervon der Ausgang zur Bildung einer neuen Form genommen worden wäre.

Welche würde nun aber die neue Form sein? — Notwendig die jedesmal durch den Gegenstand und seine darzustellende Entwicklung geforderte. Und welches wäre dieser Gegenstand? — Ein dichterisches Motiv. Also — erschrecken Sie! — „Programmusik".

Das sieht gefährlich aus, und wer dies hörte, würde laut über die beabsichtigte Aufhebung der Selbständigkeit der Musik klagen. Ach, sehen wir doch ein wenig näher zu, was es mit dieser Klage, dieser Furcht für eine Bewandtnis haben könnte. — Diese herrlichste, unvergleichlichste, selbständigste und eigentümlichste aller Künste, die Musik, wäre es möglich, sie je anders beeinträchtigt zu wissen, als durch Stümper, die nie in ihrem Heiligtume geweiht waren? Sollte Liszt, der musikalischeste aller Musiker, der mir denkbar ist, ein solcher Stümper sein können? Hören Sie meinen Glauben: die Musik kann nie und in keiner Verbindung, die sie eingeht, aufhören die höchste, die erlösendste Kunst zu sein. Es ist dies ihr Wesen, daß, was alle andern Künste nur andeuten, durch sie und in ihr zur unbezweifeltsten Gewißheit, zur allerunmittelbarst bestimmenden Wahrheit wird. Sehen Sie den rohesten Tanz, vernehmen Sie den schlechtesten Knittelvers: die Musik dazu (so lange sie es ernst nimmt und nicht absichtlich karikiert) veredelt selbst diese; denn sie ist eben des ihr eigentümlichen Ernstes wegen so keuscher, wunderbarer Art, daß alles, was sie berührt, durch sie verklärt wird. Aber ebenso offenbar als dies, ebenso gewiß ist es, daß die Musik sich nur in Formen vernehmen läßt, die einer Lebensbeziehung oder einer Lebensäußerung entnommen sind, welche, ursprünglich der Musik fremd, durch diese eben nur ihre tiefste Bedeutung erhalten, gleichsam vermöge der Offenbarung der in ihnen latenten Musik. Nichts ist (wohlgemerkt: für seine Erscheinung im Leben) weniger absolut, als die Musik, und die Verfechter einer absoluten Musik wissen offenbar nicht, was sie meinen; zu ihrer Verwirrung hätte man sie nur aufzufordern, uns eine Musik außerhalb der Form zu zeigen, die sie der körperlichen Bewegung oder dem Sprachverse (dem kausalen Zusammenhange nach) entnahm. — Wir erkannten nun die Marsch- und Tanzform als die so unverrückbare Grundlage der reinen Instrumentalmusik, und sahen durch diese Form, selbst in den kompliziertesten Tonwerken jeder Art, die Regel

aller Konstruktion noch in der Weise festgestellt, daß eine Abweichung von ihr, wie die Nichtwiederholung der ersten Periode, als Übergang zur Formlosigkeit angesehen und deshalb von dem kühnen Beethoven selbst zu seinem anderweitig größten Nachteile vermieden werden mußte. Hierüber sind wir also einig, und gestehen zu, daß der göttlichen Musik in dieser menschlichen Welt ein bindendes, ja — wie wir sahen — bedingendes Moment für die Möglichkeit ihrer Erscheinung gegeben werden mußte. Nun frage ich, ob der Marsch oder Tanz, mit allen diesen Aktus uns vergegenwärtigenden Vorstellungen, ein würdigeres Motiv zur Formgebung seien, als z. B. die Vorstellung der charakteristischen Hauptzüge der Taten und Leiden eines Orpheus, Prometheus usw. Ich frage ferner: wenn die Musik für ihre Kundgebung durch die Form so beherrscht wird, wie ich Ihnen dies zuvor nachwies, ob es nicht edler und befreiender für sie sei, wenn sie diese Form der Vorstellung des Orpheus- oder Prometheusmotives, als wenn sie diese der Vorstellung des Marsch- oder Tanzmotives entnimmt? — Nun, hierüber wird niemand in Zweifel bleiben, vielmehr die Schwierigkeit bezeugen, wie jenen höheren, individualisierten Vorstellungen eine verständliche Form für die Musik abgewonnen werden könne, da diese bisher ohne jene niederen, generellen Formmotive allgemein verständlich zu gruppieren (ich weiß nicht, ob ich mich recht ausdrücke) unmöglich erschienen sei?

Der Grund dieser Befürchtung liegt darin, daß uns von unberufenen oder phantastischen Musikern, denen eben die höhere Weihe abging, Tonstücke vorgeführt worden sind, die von der gewohnten symphonischen (Tanz-) Form, deren jene Komponisten einfach nicht als Meister mächtig waren, dermaßen abwichen, daß die Absicht des Komponisten rein unverständlich blieb, wenn den bizarren Tanzformen nicht Schritt für Schritt mit einem erläuternden Programme nachgegangen wurde. Wir fühlten hierbei die Musik offenbar erniedrigt, jedoch nur aus dem Grunde, weil einerseits ihr eine unwürdige Idee untergelegt wurde, und andererseits diese Idee nicht einmal klar zum Ausdrucke kam, was meistens auch daher rührte, daß alles Verständliche darin immer nur noch aus der herkömmlichen, aber willkürlich und stümperhaft angewandten, zerrissenen Tanzform sich herleitete. Lassen wir aber diese Karikaturen, deren es ja

in jeder Kunst gibt, unbekümmert beiseite, und halten wir uns dagegen an das unendlich entwickelte und bereicherte Ausdrucksvermögen, wie durch große Genien es der Musik bis auf unsre Zeiten gewonnen worden ist: so dürfen wir unser Mißtrauen weniger in die Fähigkeit der Musik setzen (denn hier ist bereits in der beschränkenden älteren Form Unerhörtes geleistet), als vielmehr darein, daß der Künstler die hier nötige dichterisch-musikalische Eigenschaft besäße, die namentlich den poetischen Gegenstand so anzuschauen vermöchte, wie sie dem Musiker zur Bildung seiner verständlichen musikalischen Formen dienlich sein könnte. Und hierin liegt wirklich das Geheimnis und die Schwierigkeit, deren Lösung nur einem höchst begabten Auserlesenen vorbehalten sein konnte, der, durch und durch vollendeter Musiker, zugleich durch und durch anschauender Dichter ist. Was ich hier meine, ist schwer klar zu machen, und ich überlasse es unsern täglich sich mehrenden großen Ästhetikern, den Begriff dafür dialektisch auszuarbeiten; so viel aber weiß ich, daß jeder Kopf- und Herzbegabte mich verstehen wird, wenn er Liszts „symphonische Dichtungen", seinen „Faust", seinen „Dante" hört; denn diese sind es, die mich über das vorliegende Problem selbst erst klar gemacht haben.

Ich vergebe einem jeden, der bisher an dem Gedeihen einer neuen Kunstform der Instrumentalmusik zweifelte, denn ich muß gestehen, diesen Zweifel vollkommen geteilt zu haben, so daß ich mich denjenigen beigesellte, die in unsren Programmmusiken eine höchst unerquickliche Erscheinung sahen, wobei ich mich in der drolligen Lage fühlte, gerade mit unter die Programmusiker gezählt und mit ihnen in einen Topf geworfen zu werden. Bei den besten, ja oft wirklich genialen Erscheinungen dieser Art war es mir immer begegnet, während der Anhörung den musikalischen Faden so gänzlich zu verlieren, daß ich mit keinerlei Anstrengung ihn festzuhalten oder wieder anzuknüpfen vermochte. Dies begegnete mir noch vor kurzem mit der in ihren Hauptmotiven so wundervoll ergreifenden Liebesszene in unsres Freundes Berlioz' „Romeo und Julia"-Symphonie: die größte Hingerissenheit, in die mich die Entwicklung des Hauptmotives gebracht hatte, verflüchtigte und ernüchterte sich im Gefolge des ganzen Satzes bis zum unleugbaren Mißbehagen; ich erriet sogleich, daß, während der musi-

kalische Faden verloren gegangen war (d. h. der konsequent übersichtliche Wechsel bestimmter Motive), ich mich nun an szenische Motive zu halten hatte, die mir nicht gegenwärtig und auch nicht im Programm aufgezeichnet waren. Diese Motive waren unstreitig in der berühmten Shakespeareschen Balkonszene vorhanden; darin, daß sie getreu der Disposition des Dramatikers gemäß festgehalten waren, lag aber der große Fehler des Komponisten. Dieser, sobald er diese Szene als Motiv zu einer symphonischen Dichtung benutzen wollte, hätte fühlen müssen, daß der Dramatiker, um ungefähr dieselbe Idee auszudrücken, zu ganz andern Mitteln greifen muß, als der Musiker; er steht dem gemeinen Leben viel näher, und wird nur dann verständlich, wenn er seine Idee in einer Handlung uns vorführt, die in ihren mannigfaltig zusammengesetzten Momenten einem Vorgange dieses Lebens so gleicht, daß jeder Zuschauer sie mit zu erleben glaubt. Der Musiker dagegen sieht vom Vorgange des gemeinen Lebens gänzlich ab, hebt die Zufälligkeiten und Einzelheiten desselben vollständig auf, und sublimiert dagegen alles in ihnen Liegende nach seinem konkreten Gefühlsgehalte, der sich einzig bestimmt eben nur in der Musik geben läßt. Ein rechter musikalischer Dichter hätte daher Berlioz diese Szene in durchaus konkreter idealer Form vorgeführt, und jedenfalls hätte sie ein Shakespeare, wenn er sie einem Berlioz zur musikalischen Reproduktion übergeben wollte, gerade um so viel anders gedichtet, als das Berliozsche Musikstück jetzt anders sein sollte, um an sich verständlich zu sein. Nun sprachen wir aber immer noch von einer der glücklichsten Inspirationen des genialen Tonsetzers, und mein Urteil über minder glückliche müßte mich leicht ganz gegen diese Richtung einnehmen, wenn in ihr nicht wieder so Vollendetes zum Vorschein gekommen wäre, wie die engeren Bilder der „Scène aux champs", des „marche des pélerins" usw., die zu unserm Erstaunen uns zeigen, was bei diesem Verfahren zu erfinden sei.

Weshalb ich Ihnen das Beispiel aus der erwähnten Liebesszene anführte, war aber nur, um Ihnen deutlich zu machen, wie unendlich schwierig die Lösung des hier vorliegenden Problems sein muß, und daß es sich dabei in Wahrheit um ein Geheimnis handelt, welches dem uns unsichtbaren — „Griffe" jener zuvor von mir gedachten Schwertklinge zu vergleichen

wäre, den ich aus den Wirkungen dieser Klinge aber mit voller Sicherheit in der Hand Liszts voraussetzte, und zwar so eigen und besonders gerade seiner Hand gerecht, daß er in ihr sich ganz unsern Augen birgt. Dies Geheimnis ist aber auch das Wesen der Individualität und der ihr eigenen Anschauung, die uns immer ein Geheimnis bleiben würde, wenn sie sich in den Kunstwerken des genialen Individuums nicht offenbarte. Aber auch nur an dieses Kunstwerk und seinen Eindruck auf uns, der am Ende doch wiederum ein individueller ist, können wir uns halten, was sich als allgemein gültig an Kunstregeln daraus abstrahieren läßt, ist im ganzen immer blutwenig, und diejenigen, die viel daraus machen wollen, haben von der Hauptsache eigentlich gar nichts begriffen. Indessen ist so viel gewiß, daß es mit Liszts Anschauung eines poetischen Objektes eine grundverschiedene Bewandtnis von der Berliozschen haben muß, und zwar muß sie der Art sein, wie ich sie bei Erwähnung der Romeoszene dem Dichter zumutete, sobald er seinen Gegenstand dem Musiker zur Ausführung überliefern wollte.

Sie sehen, ich bin dem Kerne nun so nahe gekommen, daß ich Ihnen vernünftigerweise nicht viel mehr sagen kann; jetzt handelt es sich um das, was die eine Individualität der andern als Geheimnis mitteilt, und wer darüber laut und breit sprechen könnte, müßte eben nicht viel in sich aufgenommen haben, wie man ja gewiß nur unverstandene Geheimnisse ausplaudern kann. Wenn ich also von dem, was Liszt durch seine symphonischen Dichtungen mir mitteilte, schweige, so will ich Ihnen nur noch über das formelle Wesen dieser Mitteilungen ein weniges sagen. — In bezug hierauf überraschte mich vor allem die große und sprechende Bestimmtheit, mit welcher der Gegenstand sich mir kundgab: natürlich war dies nicht mehr der Gegenstand, wie er vom Dichter durch Worte bezeichnet wird, sondern der ganz andre, jeder Beschreibung unerreichbare, von dem man sich bei seiner unnahbar duftigen Eigenschaft kaum vorstellen kann, wie er wiederum ebenso einzig klar, bestimmt, dicht und unverkennbar unserm Gefühle sich darstellen kann. Diese geniale Sicherheit der musikalischen Konzeption spricht sich bei Liszt sogleich im Beginne des Tonstückes mit einer Prägnanz aus, daß ich oft nach den ersten sechzehn Takten erstaunt ausrufen mußte: „genug, ich habe alles!" Diese Eigenschaft dünkt mich ein so

hervorstechender Zug der Lisztschen Werke zu sein, daß ich, trotz aller Abneigung, die sich der Anerkennung Liszts auf diesem Felde von gewisser Seite entgegenstellt, doch nicht das mindeste für ein sehr schnelles, inniges Bekanntwerden von seiten des eigentlichen Publikums damit fürchte. Die Schwierigkeiten, die wegen der bei weitem komplizierteren Ausdrucksmittel dem dramatischen Komponisten entgegenstehen, sind hier, bei reineren Orchesterwerken, in geringerem Maße vorhanden; unsre Orchester sind meist gut, und wo Liszt selbst, oder seine vertrauteren Schüler die Aufführungen leiten können, wird derselbe Erfolg nirgends ausbleiben, den Liszt z. B. bei unsern treuherzigen St. Gallern fand, die so rührend ihre Verwunderung darüber ausdrückten, daß ihnen Kompositionen, die ihnen als so wustvoll und formlos bezeichnet worden, so schnell faßlich und leicht verständlich vorgekommen wären. Sie wissen, daß dies meine gute Meinung über das Publikum bestätigte, von dem wir allerdings nichts andres, als eine plötzliche Erhebung aus seinem gewohnten Anschauungswesen verlangen dürfen, welche eben deshalb nicht nachhaltig und auf das gemeine Leben rückwirkend sein kann, weil sie im Grunde eine sehr gewaltsame ist. Immerhin bleibt die Wahrnehmung einer solchen Erhebung der einzige Lohn des Künstlers von außer her, und jedenfalls möge er sich hüten, diesen von jedem einzelnen nachträglich einsammeln zu wollen, der ihm, ernüchtert, dann leicht mit Kritik entgegnen könnte. So wird es vielleicht selbst manchem Musiker, der von der Aufführung hingerissen war, am andern Tage ankommen, an diese oder jene „Sonderlichkeit", „Schroffheit" oder „Härte" sich zu stoßen, und namentlich mögen die seltsamen, ungewohnten Harmoniefortschreitungen manchem dann zu bedenken geben. Wohl könnte man dann fragen, wie es käme, daß sie während der Aufführung selbst sich an nichts zu stoßen gehabt, sondern eben nur den neuen, ungewohnten und hinreißenden Eindruck empfangen hätten, der doch vermutlich ohne das Hilfsmittel jener „Sonderlichkeiten" usw. nicht hervorzubringen gewesen wäre? In der Tat aber ist es das Eigentümliche einer jeden neuen, ungewöhnlich uns bestimmenden Erscheinung, daß sie für uns etwas Fremdartiges, Mißtrauenerweckendes an sich behält; und dies liegt wohl wieder im Geheimnis der Individualität. Darin, was wir sind, ist sich gewiß alles gleich, und die Gattung

mag hier das einzig Wahre sein; darin aber, wie wir die Dinge anschauen, sind wir so ungleich, daß wir, streng genommen, uns immer fremd bleiben. Hierin aber beruht die Individualität, und wie objektiv diese nun sich auch entwickele, d. h. wie umfassend und einzig von dem Gegenstande erfüllt unsre Anschauung sich auch gestalten möge, immer wird an dieser etwas haften bleiben, was der besonderen Individualität einzig eigen bleibt. Durch dieses Eigene aber teilt sich allein die Anschauung mit; wer diese sich aneignen will, kann es nur durch die Aufnahme jenes; um zu sehen, was das andre Individuum sieht, müssen wir es mit seinen Augen sehen, und dies gelingt nur der Liebe. Wenn wir einen großen Künstler lieben, so sagen wir daher hiermit, daß wir dieselben individuellen Eigentümlichkeiten, die ihm jene schöpferische Anschauung ermöglichten, in die Aneignung der Anschauung selbst mit einschließen. — Da ich nun an mir die beglückende und neubelehrende Wirkung dieser Liebe nirgends deutlicher wiederempfunden habe, als in meiner Liebe zu Liszt, so möchte ich, im Bewußtsein dessen, jenen Mißtrauischen zurufen: vertraut nur, und ihr werdet erstaunen, was ihr durch euer Vertrauen gewinnt! Solltet ihr zögern, solltet ihr Verrat fürchten, so prüft doch nur näher, wer der ist, dem ihr vertrauen sollt. Wißt ihr einen Musiker, der musikalischer sei, als Liszt? der alles Vermögen der Musik reicher und tiefer in sich verschließe, als er? der feiner und zarter fühle, der mehr wisse und mehr könne, der von Natur begabter und durch Bildung sich energischer entwickelt habe, als er? Könnt ihr mir keinen zweiten nennen, oh so vertraut euch doch getrost diesem einzigen (der noch dazu ein viel zu nobler Mensch ist, um euch zu betrügen) und seid sicher, daß ihr durch dieses Vertrauen da am meisten bereichert sein werdet, wo ihr, mißtrauisch, jetzt Beeinträchtigung fürchtet!

So, ***, weiter kann ich Ihnen nichts sagen, und das Letzte habe ich bereits schon nicht mehr Ihnen, sondern ganz andern gesagt, so daß Sie kaum wissen werden, was Sie damit machen sollen, wenn Sie nicht etwa gar auf den Gedanken kommen, es zu veröffentlichen. — Wirklich, wenn ich meinen Brief wieder übersehe, finde ich, daß ich weniger zu Ihnen, als zu denen gesprochen habe, denen ich vor Jahren so eifrig öffentlich zuzureden mich gedrängt fühlte. Wenn ich überlege, welche

Konfusion ich damals anrichtete, so müßte ich mich als in eine alte Sünde zurückverfallen betrachten, wofür ich mich, da sie mir so schlecht bekam, doch recht hüten sollte. Für meine Unklugheit verdiente ich dann eine Strafe, und wenn Sie glauben, daß Sie dadurch niemand, als nur mir schaden könnten, so müßte ich es mir wohl gefallen lassen, wenn Sie diesen Brief dem Drucke übergeben. Sind Sie zu freundlich gegen mich, um selbst mir nicht zu schaden und die Strafe inkognito zufügen zu wollen, so könnten Sie ja jemand andern als Verfasser nennen — vielleicht Herrn Fétis; dem kann man ja alles zutrauen.

Aber vor allem grüßen Sie mir meinen Franz und sagen Sie ihm, es bliebe dabei, ich liebte ihn!

Ihr

Richard Wagner.

Das Rheingold.

Vorabend zu dem Bühnenfestspiel:

Der Ring des Nibelungen.

Personen:

Wotan Donner Froh Loge	Götter.
Alberich Mime	Nibelungen
Fasolt Fafner	Riesen.
Fricka Freia Erda	Göttinnen.
Woglinde Wellgunde Floßhilde	Rheintöchter.
Nibelungen.	

Auf dem Grunde des Rheines.

Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler. Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von rechts nach links zuströmt. Nach der Tiefe zu lösen sich die Fluten in einen immer feineren feuchten Nebel auf, so daß der Raum der Manneshöhe vom Boden auf gänzlich frei vom Wasser zu sein scheint, welches wie in Wolkenzügen über den nächtlichen Grund dahinfließt. Überall ragen schroffe Felsenriffe aus der Tiefe auf, und grenzen den Raum der Bühne ab; der ganze Boden ist in ein wildes Zackengewirr zerspalten, so daß er nirgends vollkommen eben ist, und nach allen Seiten hin in dichtester Finsternis tiefere Schlüffte annehmen läßt.

(Um ein Riff in der Mitte der Bühne, welches mit seiner schlanken Spitze bis in die dichtere, heller dämmernde Wasserflut hinaufragt, kreist in anmutig schwimmender Bewegung eine der Rheintöchter.)

Woglinde.

Weia! Waga!
Woge, du Welle,
walle zur Wiege!
Wagalaweia!
✓ Wallala weiala weia!

Wellgundes Stimme
(von oben).

Woglinde, wach'st du allein?

Woglinde.

Mit Wellgunde wär' ich zu zwei.

Wellgunde
(taucht aus der Flut zum Riff herab).

Lass' seh'n, wie du wach'st.

(Sie sucht Woglinde zu erhaschen.)

Woglinde
(entweicht ihr schwimmend).

Sicher vor dir.

(Sie necken sich und suchen sich spielend zu fangen.)

Floßhildes Stimme
(von oben).

Heiala weia!
Wildes Geschwister!

Wellgunde.

Floßhilde, schwimm'!
Woglinde flieht:
hilf mir die fließende fangen!

Floßhilde
(taucht herab und fährt zwischen die Spielenden).

Des Goldes Schlaf
hütet ihr schlecht;
besser bewacht
des Schlummernden Bett,
sonst büß't ihr beide das Spiel!

(Mit muntrem Gekreisch fahren die beiden auseinander: Floßhilde sucht bald die eine, bald die andere zu erhaschen; sie entschlüpfen ihr und vereinigen sich endlich, um gemeinschaftlich auf Floßhilde Jagd zu machen: so schnellen sie gleich Fischen von Riff zu Riff, scherzend und lachend.)

(Aus einer finsteren Schlufft ist währenddem Alberich, an einem Riffe klimmend, dem Abgrunde entstiegen. Er hält, noch vom Dunkel umgeben, an, und schaut dem Spiele der Wassermädchen mit steigendem Wohlgefallen zu.)

Alberich.

He he! Ihr Nicker!
Wie seid ihr niedlich,
neidliches Volk!
Aus Nibelheims Nacht
naht' ich euch gern,
neigtet ihr euch zu mir.

(Die Mädchen halten, als sie Alberichs Stimme hören, mit ihrem Spiele ein.)

Woglinde.

Hei! wer ist dort?

Wellgunde.

Es dämmert und ruft.

Floßhilde.

Luget, wer uns belauscht!

(Sie tauchen tiefer herab und erkennen den Nibelung.)

Woglinde und Wellgunde.

Pfui! der Garstige!

Floßhilde
(schnell auftauchend).

Hütet das Gold!
Vater warnte
vor solchem Feind.

(Die beiden andern folgen ihr, und alle drei versammeln sich schnell um das mittlere Riff.)

Alberich.

Ihr da oben!

Die Drei.
Was willst du da unten?

Alberich.
Stör' ich eu'r Spiel,
wenn staunend ich still hier steh'?
Tauchtet ihr nieder,
mit euch tollte
und neckte der Niblung sich gern!

Wellgunde.
Mit uns will er spielen?

Woglinde.
Ist ihm das Spott?

Alberich.
Wie scheint im Schimmer
ihr hell und schön!
Wie gern umschlänge
der Schlanken eine mein Arm,
schlüpfte hold sie herab!

Floßhilde.
Nun lach' ich der Furcht:
der Feind ist verliebt.
(Sie lachen.)

Wellgunde.
Der lüsterne Kauz!

Woglinde.
Laßt ihn uns kennen!
(Sie läßt sich auf die Spitze des Riffes hinab, an dessen Fuße Alberich angelangt ist.)

Alberich.
Die neigt sich herab.

Woglinde.
Nun nahe dich mir!

Alberich

(klettert mit koboltartiger Behendigkeit, doch wiederholt aufgehalten, der Spitze des Riffes zu).

Garstig glatter
glitschriger Glimmer!
Wie gleit' ich aus!
Mit Händen und Füßen
nicht fasse noch halt' ich
das schlecke Geschlüpfer!

(Er prustet.)

Feuchtes Naß
füllt mir die Nase:
verfluchtes Niesen!

(Er ist in der Nähe Woglindes angelangt.)

Woglinde

(lachend).

Pruhstend naht
meines Freiers Pracht!

Alberich.

Mein Friedel sei,
du fräuliches Kind!

(Er sucht sie zu umfassen.)

Woglinde

(sich ihm entwindend).

Willst du mich frei'n?
so freie mich hier!

(Sie ist auf einem andern Riffe angelangt. Die Schwestern lachen.)

Alberich

(kratzt sich den Kopf).

O weh! du entweich'st?
Komm' doch wieder!
Schwer ward mir,
was so leicht du erschwing'st.

Woglinde

(schwingt sich auf ein drittes Riff in größerer Tiefe).

Steig' nur zu Grund:
da greifst du mich sicher!

Alberich
(klettert hastig hinab).
Wohl besser da unten!

Woglinde
(schnellt sich rasch aufwärts nach einem hohen Seitenriffe).
Nun aber nach oben!
(Alle Mädchen lachen.)

Alberich.
Wie fang' ich im Sprung
den spröden Fisch?
Warte, du Flasche!
(Er will ihr eilig nachklettern.)

Wellgunde
(hat sich auf ein tieferes Riff auf der andern Seite gesenkt).
Heia! du Holder!
hör'st du mich nicht?

Alberich
(sich umwendend).
Ruf'st du nach mir?

Wellgunde.
Ich rate dir gut:
zu mir wende dich,
Woglinde meide!

Alberich
(klettert hastig über den Bodengrund zu Wellgunde).
Viel schöner bist du
als jene Scheue,
die minder gleißend
und gar zu glatt. —
Nur tiefer tauche,
willst du mir taugen!

Wellgunde
(noch etwas mehr zu ihm sich herabsenkend).
Bin nun ich dir nah?

Alberich.
Noch nicht genug!
Die schlanken Arme

schlinge um mich,
daß ich den Nacken
dir neckend betaste,
mit schmeichelnder Brunst
an die schwellende Brust mich dir schmiege.

Wellgunde.

Bist du verliebt
und lüstern nach Minne?
Lass' seh'n, du Schöner,
Wie du bist zu schau'n! —
Pfui, du haariger,
höck'riger Geck!
Schwarzes, schwieliges
Schwefelgezwerg!
Such' dir ein Friedel,
dem du gefällst!

Alberich
(sucht sie mit Gewalt zu halten).

Gefall' ich dir nicht,
dich fass' ich doch fest!

Wellgunde
(schnell zum mittleren Riffe auftauchend).

Nur fest, sonst fließ ich dir fort!
(Alle drei lachen.)

Alberich
(erbost ihr nachzankend).

Falsches Kind!
Kalter, grätiger Fisch!
Schein' ich nicht schön dir,
niedlich und neckisch,
glatt und glau —
hei! so buhle mit Aalen,
ist dir eklig mein Balg!

Floßhilde.

Was zank'st du, Alb?
Schon so verzagt?

Du frei'test um zwei:
frügst du die dritte,
süßen Trost
schüfe die Traute dir!

Alberich.

Holder Sang
singt zu mir her. —
Wie gut, daß ihr
eine nicht seid!
Von vielen gefall' ich wohl einer:
von einer kies'te mich keine! —
Soll ich dir glauben,
so gleite herab!

Floßhilde
(taucht zu Alberich hinab).

Wie törig seid ihr,
dumme Schwestern,
dünkt euch dieser nicht schön!

Alberich
(hastig ihr nahend).

Für dumm und häßlich
darf ich sie halten,
seit ich dich holdeste seh'.

Floßhilde
(schmeichelnd).

O singe fort
so süß und fein;
wie hehr verführt es mein Ohr!

Alberich
(zutraulich sie berührend).

Mir zagt, zuckt
und zehrt sich das Herz,
lacht mir so zierliches Lob.

Floßhilde
(ihn sanft abwehrend).

Wie deine Anmut
mein Aug' erfreut,

deines Lächelns Milde
den Mut mir labt!
(Sie zieht ihn zärtlich an sich.)
Seligster Mann!

Alberich.

Süßeste Maid!

Floßhilde.

Wär'st du mir hold!

Alberich.

Hielt' ich dich immer!

Floßhilde
(ihn ganz in ihren Armen haltend).

Deinen stechenden Blick,
deinen struppigen Bart,
o säh' ich ihn, faßt' ich ihn stets!
Deines stachligen Haares
strammes Gelock,
umflöss' es Floßhilde ewig!
Deine Krötengestalt,
deiner Stimme Gekrächz,
o dürft ich, staunend und stumm,
sie nur hören und seh'n.

(Woglinde und Wellgunde sind nah herabgetaucht und schlagen jetzt ein helles Gelächter auf.)

Alberich
(erschreckt aus Floßhildes Armen auffahrend).

Lacht ihr Bösen mich aus?

Floßhilde
(sich plötzlich ihm entreißend).

Wie billig am Ende vom Lied.

(Sie taucht mit den Schwestern schnell in die Höhe und stimmt in ihr Gelächter ein.)

Alberich
(mit kreischender Stimme).

Wehe! ach wehe!
O Schmerz! O Schmerz!
Die dritte, so traut,
betrog sie mich auch? —

Ihr schmählich schlaues,
liederlich schlechtes Gelichter!
Nährt ihr nur Trug,
ihr treuloses Nickergezücht?

Die drei Rheintöchter.

✓ Wallala! Lalaleia! Lalei!
Heia! Heia! Haha!
Schäme dich, Albe!
Schilt nicht dort unten!
Höre, was wir dich heißen!
Warum, du Banger,
bandest du nicht
das Mädchen, das du minnst?
Treu sind wir
und ohne Trug
dem Freier, der uns fängt. —
Greife nur zu
und grause dich nicht!
In der Flut entflieh'n wir nicht leicht.

(Sie schwimmen auseinander, hierhin und dorthin, bald tiefer, bald höher, um Alberich zur Jagd auf sie zu reizen.)

Alberich.

Wie in den Gliedern
brünstige Glut
mir brennt und glüht!
Wut und Minne
wild und mächtig
wühlt mir den Mut auf! —
Wie ihr auch lacht und lügt,
lüstern lechz' ich nach euch,
und eine muß mir erliegen!

(Er macht sich mit verzweifelter Anstrengung zur Jagd auf; mit grauenhafter Behendigkeit erklimmt er Riff für Riff, springt von einem zum andern, sucht bald dieses bald jenes der Mädchen zu erhaschen, die mit höhnischem Gelächter stets ihm entweichen; er strauchelt, stürzt in den Abgrund hinab, klettert dann hastig wieder zur Höhe, — bis ihm endlich die Geduld entfährt; vor Wut schäumend hält er atemlos an und streckt die geballte Faust nach den Mädchen hinauf.)

Alberich

(kaum seiner mächtig).

Fing' eine diese Faust! ...

(Er verbleibt in sprachloser Wut, den Blick aufwärts gerichtet, wo er dann plötzlich von folgendem Schauspiele angezogen und gefesselt wird.)

(Durch die Flut ist von oben her ein immer lichterer Schein gedrungen, der sich nun an einer hohen Stelle des mittleren Riffes zu einem blendend hell strahlenden Goldglanze entzündet; ein zauberisch goldenes Licht bricht von hier durch das Wasser.)

Woglinde.

Lugt, Schwestern!
Die Weckerin lacht in den Grund.

Wellgunde.

Durch den grünen Schwall
den wonnigen Schläfer sie grüßt.

Floßhilde.

Jetzt küßt sie sein Auge,
daß er es öff'ne;
schaut, es lächelt
in lichtem Schein:
durch die Fluten hin
fließt sein strahlender Stern.

Die Drei
(zusammen, das Riff anmutig umschwimmend).

Heiajaheia!
Heiajaheia!
Wallalallalala leiajahei!
Rheingold!
Rheingold!
Leuchtende Lust,
wie lach'st du so hell und hehr!
Glühender Glanz
entgleißt dir weihlich im Wag!
Heiajahei!
Heiajahei!
Wache, Freund,
wache froh!
Wonnige Spiele
spenden wir dir:
flimmert der Fluß,
flammet die Flut,
umfließen wir tauchend,
tanzend und singend,

im seligen Bade dein Bett.
Rheingold!
Rheingold!
Heiajaheia!
Wallalaheia jahei!

Alberich
(dessen Augen, mächtig vom Glanze angezogen, starr an dem Golde haften).
Was ist's, ihr Glatten,
das dort so gleißt und glänzt?

Die drei Mädchen
(abwechselnd).
Wo bist du Rauher denn heim,
daß vom Rheingold nie du gehört? —
Nichts weiß der Alb
Von des Goldes Auge,
das wechselnd wacht und schläft?
Von der Wassertiefe
wonnigem Stern,
der hehr die Wogen durchhellt? —
Sieh', wie selig
im Glanze wir gleiten!
Willst du Banger
in ihm dich baden,
so schwimm' und schwelge mit uns!
(Sie lachen.)

Alberich.
Eu'rem Taucherspiele
nur taugte das Gold?
Mir gält' es dann wenig!

Woglinde.
Des Goldes Schmuck
schmähte er nicht,
wüßt' er all' seine Wunder!

Wellgunde.
Der Welt Erbe
gewänne zu eigen,

wer aus dem Rheingold
schüfe den Ring,
der maßlose Macht ihm verlieh'.

Floßhilde.

Der Vater sagt' es,
und uns befahl er
klug zu hüten
den klaren Hort,
daß kein Falscher der Flut ihn entführte:
d'rum schweigt, ihr schwatzendes Heer!

Wellgunde.

Du klügste Schwester!
Verklag'st du uns wohl?
Weißt du denn nicht,
wem nur allein
das Gold zu schmieden vergönnt?

Woglinde.

Nur wer der Minne
Macht versagt,
nur wer der Liebe
Lust verjagt,
nur der erzielt sich den Zauber,
zum Reif zu zwingen das Gold.

Wellgunde.

Wohl sicher sind wir
und sorgenfrei:
denn was nur lebt, will lieben;
meiden will keiner die Minne.

Woglinde.

Am wenigsten er,
der lüsterne Alb:
vor Liebesgier
möcht' er vergeh'n!

Floßhilde.

Nicht fürcht' ich den,
wie ich ihn erfand:

seiner Minne Brunst
brannte fast mich.

Wellgunde.

Ein Schwefelbrand
in der Wogen Schwall:
vor Zorn der Liebe
zischt er laut.

Die Drei
(zusammen).

Wallalalleia! Lahei!
Lieblicher Albe,
lach'st du nicht auch?
In des Goldes Schein
wie leuchtest du schön!
Komm', Lieblicher, lache mit uns!
(Sie lachen.)

Alberich
(die Augen starr auf das Gold gerichtet, hat dem hastigen Geplauder der Schwestern wohl gelauscht).

Der Welt Erbe
gewänn' ich zu eigen durch dich!
Erzwäng' ich nicht Liebe,
doch listig erzwäng' ich mir Lust?
(Furchtbar laut:)
Spottet nur zu!
Der Niblung naht eu'rem Spiel!

(Wütend springt er nach dem mittleren Riff hinüber und klettert in grausiger Hast nach dessen Spitze hinauf. Die Mädchen fahren kreischend auseinander und tauchen nach verschiedenen Seiten hin auf.)

Die drei Rheintöchter.

Heia! Heia! Heiahahei!
Rettet euch!
es raset der Alb!
in den Wassern sprüht's,
wohin er springt:
die Minne macht ihn verrückt!
(Sie lachen im tollsten Übermut.)

Alberich
(auf der Spitze des Riffes, die Hand nach dem Golde ausstreckend).

Bangt euch noch nicht?
So buhlt nun im Finstern,
feuchtes Gezücht!
Das Licht lösch' ich euch aus;
das Gold entreiß' ich dem Riff,
schmiede den rächenden Ring:
denn hör' es die Flut —
so verfluch' ich die Liebe!

(Er reißt mit furchtbarer Gewalt das Gold aus dem Riffe, und stürzt damit hastig in die Tiefe, wo er schnell verschwindet. Dichte Nacht bricht plötzlich überall herein. Die Mädchen tauchen jach dem Räuber in die Tiefe nach.)

Die Rheintöchter
(schreiend).

Haltet den Räuber!
Rettet das Gold!
Hilfe! Hilfe!
Wehe! Wehe!

(Die Flut fällt mit ihnen nach der Tiefe hinab: aus dem untersten Grunde hört man Alberichs gellendes Hohngelächter. — In dichtester Finsternis verschwinden die Riffe: die ganze Bühne ist von der Höhe bis zur Tiefe von schwarzem Wassergewoge erfüllt, das eine Zeitlang immer noch abwärts zu sinken scheint.)

Allmählich gehen die Wogen in Gewölke über, das sich nach und nach abklärt, und als es sich endlich, wie in feinem Nebel, gänzlich verliert, wird eine

freie Gegend auf Bergeshöhen

sichtbar, anfänglich noch in nächtlicher Beleuchtung. — Der hervorbrechende Tag beleuchtet mit wachsendem Glanze eine Burg mit blinkenden Zinnen, die auf einem Felsgipfel im Hintergrunde steht: zwischen diesem burggekrönten Felsgipfel und dem Vordergrunde der Szene ist ein tiefes Tal, durch welches der Rhein fließt, anzunehmen. — Zur Seite auf blumigem Grunde liegt Wotan, neben ihm Fricka: beide schlafend.

Fricka
(erwacht: ihr Blick fällt auf die Burg; sie staunt und erschrickt).

Wotan! Gemahl! erwache!

Wotan
(im Traume, leise).

Der Wonne seligen Saal
bewachen mir Thür und Tor:
Mannes Ehre,
ewige Macht,
ragen zu endlosem Ruhm!

Fricka
(rüttelt ihn).

Auf aus der Träume
wonnigem Trug!
Erwache, Mann, und erwäge!

Wotan
(erwacht und erhebt sich ein wenig: sein Auge wird sogleich vom Anblicke der Burg gefesselt).

Vollendet das ewige Werk:
auf Berges Gipfel
die Götter-Burg,
prachtvoll prahlt
der prangende Bau!
Wie im Traume ich ihn trug,
wie mein Wille ihn wies,
stark und schön
steht er zur Schau:
hehrer, herrlicher Bau:

Fricka.

Nur Wonne schafft dir,
was mich erschreckt?
Dich freut die Burg,
mir bangt es um Freia.
Achtloser, laß dich erinnern
des ausbedungenen Lohn's!
Die Burg ist fertig,
verfallen das Pfand:
vergiss'st du, was du vergab'st?

Wotan.

Wohl dünkt mich's, was sie bedangen,
die dort die Burg mir gebaut;
durch Vertrag zähmt' ich
ihr trotzig Gezücht,
daß sie die hehre
Halle mir schüfen;
die steht nun — Dank den Starken: —
um den Sold sorge dich nicht.

Fricka.

O lachend frevelnder Leichtsinn!
Liebelosester Frohmut!
Wußt' ich um euren Vertrag,
dem Truge hätt' ich gewehrt;
doch mutig entferntet
ihr Männer die Frauen,
um taub und ruhig vor uns
allein mit den Riesen zu tagen.
So ohne Scham
verschenktet ihr Frechen
Freia, mein holdes Geschwister,
froh des Schächergewerb's. —
Was ist euch Harten,
doch heilig und wert,
giert ihr Männer nach Macht!

Wotan.

Gleiche Gier
war Fricka wohl fremd,
als selbst um den Bau sie bat?

Fricka.

Um des Gatten Treue besorgt
muß traurig ich wohl sinnen,
wie an mich er zu fesseln,
zieht's in die Ferne ihn fort:
herrliche Wohnung,
wonniger Hausrat,
sollten mit sanftem Band
dich binden zu säumender Rast.
Doch du bei dem Wohnbau sannst
auf Wehr und Wall allein:
Herrschaft und Macht
soll er dir mehren;
nur rastlosern Sturm zu erregen
erstand die ragende Burg.

Wotan
(lächelnd).

Wolltest du Frau

in der Feste mich fangen,
mir Gotte mußt du schon gönnen,
daß, in der Burg
gebunden, ich mir
von außen gewinne die Welt.
Wandel und Wechsel
liebt, wer lebt:
das Spiel drum kann ich nicht sparen.

Fricka.

Liebeloser,
leidigster Mann!
Um der Macht und Herrschaft
müßigen Tand
verspielst du in lästerndem Spott
Liebe und Weibes Wert?

Wotan
(ernst).

Um dich zum Weib zu gewinnen,
mein eines Auge
setzt' ich werbend daran:
wie törig tadelst du jetzt!
Ehr' ich die Frauen
doch mehr, als dich freut!
Und Freia, die gute,
geb' ich nicht auf:
nie sann dies ernstlich mein Sinn.

Fricka.

So schirme sie jetzt:
in schutzloser Angst
läuft sie nach Hilfe dort her!

Freia
(hastig auftretend).

Hilf mir, Schwester!
Schütze mich, Schwäher!
Vom Felsen drüben
drohte mir Fasolt,
mich holde käm' er zu holen.

Wotan.

Lass' ihn droh'n!
Sah'st du nicht Loge?

Fricka.

Daß am liebsten du immer
dem listigen trau'st!
Manch' Schlimmes schuf er uns schon,
doch stets bestrickt er dich wieder.

Wotan.

Wo freier Mut frommt,
allein frag' ich nach keinem;
doch des Feindes Neid
zum Nutz' sich fügen
lehrt nur Schlauheit und List,
wie Loge verschlagen sie übt.
Der zum Vertrage mir riet,
versprach Freia zu lösen:
auf ihn verlass' ich mich nun.

Fricka.

Und er läßt dich allein. —
Dort schreiten rasch
die Riesen heran:
wo harrt dein schlauer Gehilf?

Freia.

Wo harren meine Brüder,
daß Hilfe sie brächten,
da mein Schwäher die Schwache verschenkt?
Zu Hilfe, Donner!
Hieher! hieher!
Rette Freia, mein Froh!

Fricka.

Die im bösen Bund dich verrieten,
sie alle bergen sich nun.

Fasolt und Fafner
(beide in riesiger Gestalt, mit starken Pfählen bewaffnet, treten auf).

Fasolt.

Sanft schloß
Schlaf dein Aug':
wir beide bauten
Schlummers bar die Burg.
Mäch'tger Müh'
müde nie,
stau'ten starke
Stein' wir auf;
steiler Turm,
Tür und Tor,
deckt und schließt
im schlanken Schloß den Saal.
Dort steht's,
was wir stemmten;
schimmernd hell
bescheint's der Tag:
zieh' nun ein,
uns zahl' den Lohn!

Wotan.

Nennt, Leute, den Lohn:
was dünkt euch zu bedingen?

Fasolt.

Bedungen ist's,
was tauglich uns dünkt:
gemahnt es dich so matt?
Freia, die holde,
Holda, die freie —
vertragen ist's —
sie tragen wir heim.

Wotan.

Seid ihr bei Trost
mit eurem Vertrag?
Denkt auf andern Dank:
Freia ist mir nicht feil.

Fasolt
(vor wütendem Erstaunen einen Augenblick sprachlos).
Was sag'st du, ha!
Sinn'st du Verrat?
Verrat am Vertrag?

Fafner
(höhnisch).
Getreu'ster Bruder!
Merk'st du Tropf nun Betrug?

Fasolt.
Lichtsohn du,
leicht gefügter,
hör' und hüte dich:
Verträgen halte Treu'!
Was du bist,
bist du nur durch Verträge:
bedungen ist,
wohl bedacht deine Macht.
Bist weiser du,
als witzig wir sind,
bandest uns Freie
zum Frieden du:
all' deinem Wissen fluch' ich,
fliehe weit deinen Frieden,
weißt du nicht offen,
ehrlich und frei,
Verträgen zu wahren die Treu'! —
Ein dummer Riese
rät dir das:
du Weiser, wiss' es von ihm!

Wotan.
Wie schlau für Ernst du achtest,
was wir zum Scherz nur beschlossen!
Die liebliche Göttin,
licht und leicht,
was taugt euch Tölpeln ihr Reiz?

Fasolt.

Höhn'st du uns?
Ha! wie unrecht! —
Die ihr durch Schönheit herrscht,
schimmernd hehres Geschlecht,
wie törig strebt ihr
nach Türmen von Stein,
setz't um Burg und Saal
Weibes Wonne zum Pfand!
Wir Plumpen plagen uns
schwitzend mit schwieliger Hand,
ein Weib zu gewinnen,
das wonnig und mild
bei uns armen wohne: —
und verkehrt nennt ihr den Kauf?

Fafner.

Schweig' dein faules Schwatzen!
Gewinn werben wir nicht:
Freias Haft
hilft wenig;
doch viel gilt's
den Göttern sie zu entführen.
Gold'ne Äpfel
wachsen in ihrem Garten;
sie allein
weiß die Äpfel zu pflegen:
der Frucht Genuß
frommt ihren Sippen
zu ewig nie
alternder Jugend;
siech und bleich
doch sinkt ihre Blüte,
alt und schwach
schwinden sie hin,
müssen Freia sie missen:
ihrer Mitte drum sei sie entführt!

Wotan
(für sich).

Loge säumt zu lang!

Fasolt.

Schlicht gib nun Bescheid!

Wotan.

Sinnt auf andern Sold!

Fasolt.

Kein andrer: Freia allein!

Fafner.

Du da, folg' uns fort!

(Sie dringen auf Freia zu.)

Freia

(fliehend).

Helft! helft vor den Harten!

Donner und Froh

(kommen eilig).

Froh

(Freia in seine Arme fassend).

Zu mir, Freia! —
Meide sie, Frecher!
Froh schützt die Schöne.

Donner

(sich vor die beiden Riesen stellend).

Fasolt und Fafner,
fühltet ihr schon
meines Hammers harten Schlag?

Fafner.

Was soll das Droh'n?

Fasolt.

Was bringst du her?
Kampf kies'ten wir nicht,
verlangen nur unsern Lohn.

Donner

(den Hammer schwingend).

Schon oft zahlt' ich
Riesen den Zoll;

schuldig blieb ich
Schächern nie;
kommt her! des Lohnes Last
geb' ich in gutem Gewicht!

Wotan
(seinen Speer zwischen den Streitenden ausstreckend).
Halt, du Wilder!
Nichts durch Gewalt!
Verträge schützt
meines Speeres Schaft:
spar' deines Hammers Heft!

Freia.
Wehe! Wehe!
Wotan verläßt mich!

Fricka.
Begreif' ich dich noch,
grausamer Mann?

Wotan
(wendet sich ab, und sieht Loge kommen).
Endlich Loge!
Eiltest du so,
den du geschlossen,
den schlimmen Handel zu schlichten?

Loge
(ist im Hintergrunde aus dem Tale aufgetreten).
Wie? welchen Handel
hätt' ich geschlossen?
Wohl was mit den Riesen
dort im Rate du dangst? —
In Tiefen und Höh'n
treibt mich mein Hang;
Haus und Herd
behagt mir nicht:
Donner und Froh,
die denken an Dach und Fach;
wollen sie frei'n,
ein Haus muß sie erfreu'n:

ein stolzer Saal,
ein starkes Schloß,
danach stand Wotans Wunsch. —
Haus und Hof,
Saal und Schloß,
die selige Burg,
sie steht nun stark gebaut;
das Prachtgemäuer
prüfte ich selbst;
ob alles fest,
forscht' ich genau:
Fasolt und Fafner
fand ich bewährt;
kein Stein wankt im Gestemm'.
Nicht müßig war ich,
wie mancher hier:
der lügt, wer lässig mich schilt!

Wotan.

Arglistig
weich'st du mir aus:
mich zu betrügen
hüte in Treuen dich wohl!
Von allen Göttern
dein einz'ger Freund,
nahm ich dich auf
in der übel trauenden Troß. —
Nun red' und rate klug!
Da einst die Bauer der Burg
zum Dank Freia bedangen,
du weißt, nicht anders
willigt' ich ein,
als weil auf Pflicht du gelobtest
zu lösen das hehre Pfand.

Loge.

Mit höchster Sorge
d'rauf zu sinnen,
wie es zu lösen,
das — hab' ich gelobt:

doch daß ich fände,
was nie sich fügt,
was nie gelingt,
wie ließ sich das wohl geloben?

Fricka
(zu Wotan).
Sieh', welch' trugvollem
Schelm du getraut!

Froh.
Loge heißt du,
doch nenn' ich dich Lüge!

Donner.
Verfluchte Lohe,
dich lösch' ich aus!

Loge.
Ihre Schmach zu decken
schmähen mich Dumme.
(Donner und Froh wollen ihm zu Leib.)

Wotan
(wehrt ihnen).
In Frieden laßt mir den Freund!
Nicht kennt ihr Loges Kunst:
reicher wiegt
seines Rates Wert,
zahlt er zögernd ihn aus.

Fasner.
Nicht gezögert:
rasch gezahlt!

Fasolt.
Lang' währt's mit dem Lohn.

Wotan
(zu Loge).
Jetzt hör', Störrischer!
halte mir Stich!
Wo schweifest du hin und her?

Loge.

Immer ist Undank
Loges Lohn!
Um dich nur besorgt
sah ich mich um,
durchstöbert' im Sturm
alle Winkel der Welt,
Ersatz für Freia zu suchen,
wie er den Riesen wohl recht:
umsonst sucht' ich
und sehe nun wohl,
in der Welten Ring
nichts ist so reich,
als Ersatz zu muten dem Mann
für Weibes Wonne und Wert.
(Alle geraten in Erstaunen und Betroffenheit.)
So weit Leben und Weben,
in Wasser, Erd' und Luft,
viel frug ich,
forschte bei allen,
wo Kraft nur sich rührt
und Keime sich regen:
was wohl dem Manne
mächtiger dünk',
als Weibes Wonne und Wert?
Doch so weit Leben und Weben,
verlacht nur ward
meine fragende List:
in Wasser, Erd' und Luft
lassen will nichts
von Lieb' und Weib. —
Nur einen sah ich,
der sagte der Liebe ab:
um rotes Gold
entriet er des Weibes Gunst.
Des Rheines klare Kinder
klagten mir ihre Not:
der Nibelung,
Nacht-Alberich,

buhlte vergebens
um der Badenden Gunst;
das Rheingold da
raubte sich rächend der Dieb:
das dünkt ihn nun
das teuerste Gut,
hehrer als Weibes Huld.
Um den gleißenden Tand,
der Tiefe entwandt,
erklang mir der Töchter Klage:
an dich, Wotan,
wenden sie sich,
daß zu Recht du zögest den Räuber,
das Gold dem Wasser
wieder gebest,
und ewig es bliebe ihr Eigen. —
Dir's zu melden
gelobt' ich den Mädchen:
nun löf'te Loge sein Wort.

Wotan.

Törig bist du,
wenn nicht gar tückisch!
Mich selbst sieh'st du in Not:
wie hilf' ich andern zum Heil?

Fasolt
(der aufmerksam zugehört, zu Fafner).

Nicht gönn' ich das Gold dem Alben;
viel Not schuf uns der Niblung,
doch schlau entschlüpfte immer
unserm Zwange der Zwerg.

Fafner.

Neue Neidtat
sinnt uns der Niblung,
gibt das Gold ihm Macht. —
Du da, Loge!
Sag' ohne Lug:
was Großes gilt denn das Gold,
daß es dem Niblung genügt?

Loge.

Ein Tand ist's
in des Wassers Tiefe,
lachenden Kindern zur Lust:
doch, ward es zum runden
Reife geschmiedet,
hilft es zu höchster Macht,
gewinnt dem Manne die Welt.

Wotan.

Von des Rheines Gold
hört' ich raunen:
Beute-Runen
berge sein roter Glanz;
Macht und Schätze
schüf' ohne Maß ein Reif.

Fricka.

Taugte wohl auch
des gold'nen Tandes
gleißend Geschmeid
Frauen zu schönem Schmuck?

Loge.

Des Gatten Treu'
ertrotzte die Frau,
trüge sie hold
den hellen Schmuck,
den schimmernd Zwerge schmieden,
rührig im Zwange des Reifs.

Fricka.

Gewänne mein Gatte
wohl sich das Gold?

Wotan.

Des Reifes zu walten,
rätlich will es mich dünken. —
Doch wie, Loge,
lernt' ich die Kunst?
Wie schüf' ich mir das Geschmeid?

Loge.

Ein Runenzauber
zwingt das Gold zum Reif:
keiner kennt ihn;
doch einer übt ihn leicht,
der sel'ger Lieb' entsagt.
(Wotan wendet sich unmutig ab.)
Das spar'st du wohl;
zu spät auch käm'st du:
Alberich zögerte nicht;
zaglos gewann er
des Zaubers Macht:
geraten ist ihm der Ring.

Donner.

Zwang uns allen
schüfe der Zwerg,
würd' ihm der Reif nicht entrissen.

Wotan.

Den Ring muß ich haben!

Froh.

Leicht erringt
ohne Liebesfluch er sich jetzt.

Loge.

Spott-leicht,
ohne Kunst wie im Kinderspiel!

Wotan.

So rate, wie?

Loge.

Durch Raub!
Was ein Dieb stahl,
das stiehl'st du dem Dieb:
ward leichter ein Eigen erlangt? —
Doch mit arger Wehr
wahrt sich Alberich;
klug und fein
mußt du verfahren,

zieh'st du den Räuber zu Recht,
um des Rheines Töchtern
den roten Tand,
das Gold, wieder zu geben:
denn darum bitten sie dich.

Wotan.

Des Rheines Töchter?
Was taugt mir der Rat?

Fricka.

Von dem Wassergezücht
mag ich nichts wissen:
schon manchen Mann
— mir zum Leid —
verlockten sie buhlend im Bad.

(Wotan steht stumm mit sich kämpfend: die übrigen Götter heften in schweigender Spannung die Blicke auf ihn. — Währenddem hat Fafner beiseite mit Fasolt beraten.)

Fafner.

Glaub' mir, mehr als Freia
frommt das gleißende Gold:
auch ew'ge Jugend erjagt,
wer durch Goldes Zauber sie zwingt.
(Sie treten wieder heran.)
Hör', Wotan,
der Harrenden Wort!
Freia bleib' euch in Frieden;
leichter'n Lohn
fand ich zur Lösung:
uns rauhen Riesen genügt
des Niblungen rotes Gold.

Wotan.

Seid ihr bei Sinn?
Was nicht ich besitze,
soll ich euch Schamlosen schenken?

Fafner.

Schwer baute
dort sich die Burg:

leicht wird's dir
mit list'ger Gewalt,
was im Neidspiel nie uns gelang,
den Niblungen fest zu fah'n.

Wotan.

Für euch müht' ich
mich um den Alben?
Für euch fing' ich den Feind?
Unverschämt
und überbegehrlich
macht euch Dumme mein Dank!

Fasolt
(ergreift plötzlich Freia, und führt sie mit Fasner zur Seite).

Hieher, Maid!
in uns're Macht!
Als Pfand folg'st du jetzt,
Bis wir Lösung empfah'n.

(Freia schreit laut auf: alle Götter sind in höchster Bestürzung.)

Fasner.

Fort von hier
sei sie entführt!
Bis Abend, achtet's wohl,
pflegen wir sie als Pfand:
wir kehren wieder;
doch kommen wir,
und bereit liegt nicht als Lösung
das Rheingold rot und licht —

Fasolt.

Zu End' ist die Frist dann,
Freia verfallen:
für immer folge sie uns!

Freia.

Schwester! Brüder!
Rettet! helft!

(Sie wird von den hastig enteilenden Riesen fortgetragen: in der Ferne hören die bestürzten Götter ihren Wehruf verhallen.)

Froh.

Auf, ihnen nach!

Donner.

Breche denn alles!
(Sie blicken Wotan fragend an.)

Loge
(den Riesen nachsehend).

Über Stock und Stein zu Tal
stapfen sie hin;
durch des Rheines Wasserfurt
waten die Riesen:
fröhlich nicht
hängt Freia
den Rauhen über dem Rücken! —
Heia! hei!
Wie taumeln die Tölpel dahin!
Durch das Tal talpen sie schon:
wohl an Riesenheims Mark
Erst halten sie Rast!
(Er wendet sich zu den Göttern.)
Was sinnt nun Wotan so wild? —
Den seligen Göttern wie geht's?

(Ein fahler Nebel erfüllt mit wachsender Dichtheit die Bühne; in ihm erhalten die Götter ein zunehmend bleiches und ältliches Aussehen; alle stehen bang und erwartungsvoll auf Wotan blickend, der sinnend die Augen an den Boden heftet.)

Loge.

Trügt mich ein Nebel?
Neckt mich ein Traum?
Wie bang und bleich
verblüht ihr so bald!
Euch erlischt der Wangen Licht;
der Blick eures Auges verblitzt! —
Frisch, mein Froh,
noch ist's ja früh! —
Deiner Hand, Donner,
entfällt ja der Hammer! —
Was ist's mit Fricka?
freut sie sich wenig
ob Wotans grämlichen Grau's,
das schier zum Greisen ihn schafft?

Fricka.

Wehe! Wehe!
Was ist geschehen?

Donner.

Mir sinkt die Hand.

Froh.

Mir stockt das Herz.

Loge.

Jetzt fand ich's: hört, was euch fehlt!
Von Freias Frucht
genosset ihr heute noch nicht:
die gold'nen Äpfel
in ihrem Garten,
sie machten euch tüchtig und jung,
aß't ihr sie jeden Tag.
Des Gartens Pflegerin
ist nun verpfändet:
an den Ästen darbt
und dorrt das Obst:
bald fällt faul es herab. —
Mich kümmert's minder;
an mir ja kargte
Freia von je
knausernd die köstliche Frucht:
denn halb so echt nur
bin ich wie, Herrliche, ihr!
Doch ihr setztet alles
auf das jüngende Obst:
das wußten die Riesen wohl;
auf euer Leben
legten sie's an:
nun sorgt, wie ihr das wahrt!
Ohne die Äpfel
alt und grau,
greis und grämlich,
welkend zum Spott aller Welt,
erstirbt der Götter Stamm.

Fricka.

Wotan, Gemahl,
unsel'ger Mann!
Sieh', wie dein Leichtsinn
lachend uns allen
Schmipf und Schmach erschuf!

Wotan
(mit plötzlichem Entschluß auffahrend).

Auf, Loge!
hinab mit mir!
Nach Nibelheim fahren wir nieder:
gewinnen will ich das Gold.

Loge.

Die Rheintöchter
riefen dich an:
so dürfen Erhörung sie hoffen?

Wotan
(heftig).

Schweige, Schwätzer!
Freia, die Gute,
Freia gilt es zu lösen.

Loge.

Wie du befiehlst,
führ' ich dich gern:
steil hinab
steigen wir denn durch den Rhein?

Wotan.

Nicht durch den Rhein!

Loge.

So schwingen wir uns
durch die Schwefelkluft:
dort schlüpfe mit mir hinein!
(Er geht voran und verschwindet seitwärts in einer Kluft, aus der sogleich ein schwefliger Dampf hervorquillt.)

Wotan.

Ihr andren harrt
bis Abend hier:

verlor'ner Jugend
erjag' ich erlösendes Gold!

(Er steigt Loge nach in die Kluft hinab; der aus ihr dringende Schwefeldampf verbreitet sich über die ganze Bühne, und erfüllt diese schnell mit dickem Gewölk. Bereits sind die Zurückbleibenden unsichtbar.)

Donner.

Fahre wohl, Wotan!

Froh.

Glück auf! Glück auf!

Fricka.

O kehre bald
zur bangenden Frau!

Der Schwefeldampf verdüstert sich bis zu ganz schwarzem Gewölk, welches von unten nach oben steigt; dann verwandelt sich dieses in festes, finsteres Steingeklüft, das sich immer aufwärts bewegt, so daß es den Anschein hat, als sänke die Szene immer tiefer in die Erde hinab.

Endlich dämmert, von verschiedenen Seiten aus der Ferne her, dunkelroter Schein auf: eine unabsehbar weit sich dahinziehende

unterirdische Kluft

wird erkennbar, die sich nach allen Seiten hin in enge Schachten auszumünden scheint.

(Alberich zerrt den kreischenden Mime an den Ohren aus einer Seitenschlufft herbei.)

Alberich.

Hehe! hehe!
hieher! hieher!
Tückischer Zwerg!
Tapfer gezwickt
sollst du mir sein,
schaff'st du nicht fertig,
wie ich's bestellt,
zur Stund' das feine Geschmeid!

Mime
(heulend).

Ohe! Ohe!
Au! Au!
Lass' mich nur los!
Fertig ist es,
wie du befahlst;

mit Fleiß und Schweiß
ist es gefügt:
nimm nur die Nägel vom Ohr!

Alberich
(loslassend).
Was zögerst du dann
und zeig'st es nicht?

Mime.
Ich Armer zagte,
daß noch 'was fehle.

Alberich.
Was wär' noch nicht fertig!

Mime
(verlegen).
Hier . . . und da . . .

Alberich.
Was hier und da?
Her das Gewirk!
(Er will ihm wieder an das Ohr fahren: vor Schreck läßt Mime ein metallenes Gewirke, das er krampfhaft in den Händen hielt, sich entfallen. Alberich hebt es hastig auf und prüft es genau.)
Schau', du Schelm!
Alles geschmiedet
und fertig gefügt,
wie ich's befahl!
So wollte der Tropf
schlau mich betrügen,
für sich behalten
das hehre Geschmeid,
das meine List
ihn zu schmieden gelehrt?
Kenn' ich dich dummen Dieb?
(Er setzt das Gewirk als „Tarnhelm" auf den Kopf.)
Dem Haupt fügt sich der Helm:
ob sich der Zauber auch zeigt?
— „Nacht und Nebel,
niemand gleich!" —
(Seine Gestalt verschwindet; statt ihrer gewahrt man eine Nebelsäule.)
Sieh'st du mich, Bruder?

Mime
(blickt sich verwundert um).
Wo bist du? Ich sehe dich nicht.

Alberichs Stimme.
So fühle mich doch,
du fauler Schuft!
Nimm das für dein Dieb'sgelüst!

Mime
(schreit und windet sich unter empfangenen Geißelhieben, deren Fall man vernimmt, ohne die Geißel selbst zu sehen).

Alberichs Stimme
(lachend).
Dank, du Dummer!
Dein Werk bewährt sich gut. —
Hoho! hoho!
Niblungen all',
neigt euch Alberich!
Überall weilt er nun,
euch zu bewachen;
Ruh' und Rast
ist euch zerronnen;
ihm müßt ihr schaffen,
wo nicht ihr ihn schaut;
wo ihr nicht ihn gewahrt,
seid seiner gewärtig:
untertan seid ihr ihm immer!
Hoho! hoho!
hört ihn: er naht,
der Niblungen-Herr!

(Die Nebelsäule verschwindet dem Hintergrunde zu: man hört in immer weiterer Ferne Alberichs Toben und Zanken; Geheul und Geschrei antwortet ihm aus den unteren Klüften, das sich endlich in immer weitere Ferne unhörbar verliert. — Mime ist vor Schmerz zusammengesunken: sein Stöhnen und Wimmern wird von Wotan und Loge gehört, die aus einer Schlufft von oben her sich herablassen.)

Loge.
Nibelheim hier:
durch bleiche Nebel
wie blitzen dort feurige Funken!

Wotan.

Hier stöhnt es laut:
was liegt im Gestein?

Loge
(neigt sich zu Mime).

Was Wunder wimmerst du hier?

Mime.

Ohe! Ohe!
Au! Au!

Loge.

Hei, Mime! Munt'rer Zwerg!
Was zwingt und zwackt dich denn so?

Mime.

Lass' mich in Frieden!

Loge.

Das will ich freilich,
und mehr noch, hör':
helfen will ich dir, Mime!

Mime
(sich etwas aufrichtend).

Wer hälfe mir?
Gehorchen muß ich
dem leiblichen Bruder,
der mich in Bande gelegt.

Loge.

Dich, Mime, zu binden,
was gab ihm die Macht?

Mime.

Mit arger List
schuf sich Alberich
aus Rheines Gold
einen gelben Reif:
seinem starken Zauber
zittern wir staunend;

mit ihm zwingt er uns alle,
der Niblungen nächtliches Heer. —
Sorglose Schmiede,
schufen wir sonst wohl
Schmuck unsern Weibern,
wonnig Geschmeid,
niedlichen Niblungentand:
wir lachten lustig der Müh'.
Nun zwingt uns der Schlimme
in Klüfte zu schlüpfen,
für ihn allein
uns immer zu müh'n.
Durch des Ringes Gold
errät seine Gier,
wo neuer Schimmer
in Schachten sich birgt:
da müssen wir spähen,
spüren und graben,
die Beute schmelzen
und schmieden den Guß,
ohne Ruh' und Rast
den Hort zu häufen dem Herrn.

Loge.

Den Trägen soeben
traf wohl sein Zorn?

Mime.

Mich Armen, ach!
mich zwang er zum ärgsten:
ein Helmgeschmeid
hieß er mich schweißen;
genau befahl er,
wie es zu fügen.
Wohl merkt' ich klug,
welch' mächt'ge Kraft
zu eigen dem Werk,
das aus Erz ich wirkte:
für mich drum hüten
wollt' ich den Helm,

durch seinen Zauber
Alberichs Zwang mich entzieh'n —
vielleicht, ja vielleicht
den Lästigen selbst überlisten,
in meine Gewalt ihn zu werfen,
den Ring ihm zu entreißen,
daß, wie ich Knecht jetzt dem Kühnen,
mir Freien er selber dann fröhn'!

Loge.

Warum, du Kluger,
glückte dir's nicht?

Mime.

Ach, der das Werk ich wirkte,
den Zauber, der ihm entzuckt,
den Zauber erriet ich nicht recht!
Der das Werk mir riet,
und mir's entriß,
der lehrte mich nun
— doch leider zu spät! —
welche List läg' in dem Helm:
meinem Blick entschwand er,
doch Schwielen dem Blinden
schlug unschaubar sein Arm.
Das schuf ich mir Dummen
schön zu Dank!

(Er streicht sich heulend den Rücken. Die Götter lachen.)

Loge

(zu Wotan).

Gesteh', nicht leicht
gelingt der Fang.

Wotan.

Doch erliegt der Feind,
hilft deine List.

Mime

(von dem Lachen der Götter betroffen, betrachtet diese aufmerksamer).

Mit eurem Gefrage
wer seid denn ihr Fremde?

Loge.

Freunde dir;
von ihrer Not
befrei'n wir der Niblungen Volk.

(Alberichs Zanken und Züchtigen nähert sich wieder.)

Mime.

Nehmt euch in acht!
Alberich naht.

Wotan.

Sein' harren wir hier.

(Er setzt sich ruhig auf einen Stein; Loge lehnt ihm zur Seite. — Alberich, der den Tarnhelm vom Haupte genommen und in den Gürtel gehängt hat, treibt mit geschwungener Geißel aus der unteren, tiefer gelegenen Schlucht, aufwärts eine Schar Nibelungen vor sich her: diese sind mit goldenem und silbernem Geschmeide beladen, das sie, unter Alberichs stetem Schimpfen und Schelten, all auf einen Haufen speichern und so zu einem Horte häufen.)

Alberich.

Hieher! Dorthin!
Hehe! Hoho!
Träges Heer,
dort zu Hauf
schichtet den Hort!
Du da, hinauf!
Willst du voran?
Schmähliches Volk,
ab das Geschmeide!
Soll ich euch helfen?
Alles hieher!

(Er gewahrt plötzlich Wotan und Loge.)

He! wer ist dort?
Wer drang hier ein? —
Mime! Zu mir,
schäbiger Schuft!
Schwatztest du gar
mit dem schweifenden Paar?
Fort, du Fauler!
Willst du gleich schmieden und schaffen?

(Er treibt Mime mit Geißelhieben unter den Haufen der Nibelungen hinein.)

He! an die Arbeit!
Alle von hinnen!

Hurtig hinab!
Aus den neuen Schachten
schafft mir das Gold!
Euch grüßt die Geißel,
grabt ihr nicht rasch!
Daß keiner mir müßig,
bürge mir Mime,
sonst birgt er sich schwer
meines Armes Schwunge:
daß ich überall weile,
wo niemand es wähnt,
das weiß er, dünkt mich, genau. —
Zögert ihr noch?
Zaudert wohl gar?
(Er zieht seinen Ring vom Finger, küßt ihn, und streckt ihn drohend aus.)
Zitt're und zage,
gezähmtes Heer:
rasch gehorcht
des Ringes Herrn!
(Unter Geheul und Gekreisch stieben die Nibelungen [unter ihnen Mime] auseinander, und schlüpfen nach allen Seiten in die Schachten hinab.)

Alberich
(grimmig auf Wotan und Loge zutretend).
Was sucht ihr hier?

Wotan.
Von Nibelheims nächt'gem Land
vernahmen wir neue Mähr':
mächt'ge Wunder
wirke hier Alberich;
daran uns zu weiden
trieb uns Gäste die Gier.

Alberich.
Nach Nibelheim
führt euch wohl Neid:
so kühne Gäste,
glaubt, kenn' ich gar gut.

Loge.

Kenn'st du mich gut,
kindischer Alb?
Nun sag': wer bin ich,
daß du so bell'st?
Im kalten Loch,
da kauernd du lag'st,
wer gab dir Licht
und wärmende Lohe,
wenn Loge nie dir gelacht?
Was hülf' dir dein Schmieden,
heizt' ich die Schmiede dir nicht?
Dir bin ich Vetter,
und war dir Freund:
nicht fein drum dünkt mich dein Dank!

Alberich.

Den Lichtalben
lacht jetzt Loge,
der listige Schelm:
bist du Falscher ihr Freund,
wie mir Freund du einst war'st —
haha! mich freut's! —
von ihnen fürcht' ich dann nichts.

Loge.

So denk' ich, kannst du mir trau'n?

Alberich.

Deiner Untreu' trau' ich,
nicht deiner Treu'! —
Doch getrost trotz' ich euch allen!

Loge.

Hohen Mut
verleiht deine Macht:
grimmig groß
wuchs dir die Kraft.

Alberich.

Sieh'st du den Hort,

den mein Heer
dort mir gehäuft?

Loge.

So neidlichen sah ich noch nie.

Alberich.

Das ist für heut'
ein kärglich Häufchen:
kühn und mächtig
soll er künftig sich mehren.

Wotan.

Zu was doch frommt dir der Hort,
da freudlos Nibelheim,
und nichts um Schätze hier feil?

Alberich.

Schätze zu schaffen
und Schätze zu bergen,
nützt mir Nibelheims Nacht;
doch mit dem Hort,
in der Höhle gehäuft,
denk' ich dann Wunder zu wirken:
die ganze Welt
gewinn' ich mit ihm mir zu eigen.

Wotan.

Wie beginn'st du, Gütiger, das?

Alberich.

Die in linder Lüfte Weh'n
da oben ihr lebt,
lacht und liebt:
mit gold'ner Faust
euch Göttliche fang' ich mir alle!
Wie ich der Liebe abgesagt,
alles, was lebt,
soll ihr entsagen:
mit Golde gekirrt,
nach Gold nur sollt ihr noch gieren.

Auf wonnigen Höh'n
in seligem Weben
wiegt ihr euch,
den Schwarz-Alben
verachtet ihr ewigen Schwelger: —
habt acht!
habt acht! —
denn dient ihr Männer
erst meiner Macht,
eure schmucken Frau'n —
die mein Frei'n verschmäht —
sie zwingt zur Lust sich der Zwerg,
lacht Liebe ihm nicht. —
Hahahaha!
hört ihr mich recht?
Habt acht!
Habt acht vor dem nächtlichen Heer,
entsteigt des Niblungen Hort
aus stummer Tiefe zu Tag!

Wotan
(auffahrend).

Vergeh', frevelnder Gauch!

Alberich.

Was sagt der?

Loge
(ist dazwischen getreten).

Sei doch bei Sinnen!
(zu Alberich.)
Wen doch faßte nicht Wunder,
erfährt er Alberichs Werk?
Gelingt deiner herrlichen List,
was mit dem Hort du heischest,
den Mächtigsten muß ich dich rühmen:
denn Mond und Stern'
und die strahlende Sonne,
sie auch dürfen nicht anders,
dienen müssen sie dir. —
Doch wichtig acht' ich vor allem,

daß des Hortes Häufer,
der Niblungen Heer,
neidlos dir geneigt.
Einen Ring rührtest du kühn,
dem zagte zitternd dein Volk:
doch wenn im Schlaf
ein Dieb dich beschlich',
den Ring schlau dir entriss',
wie wahrtest du Weiser dich dann?

Alberich.

Der listigste dünkt sich Loge;
andre denkt er
immer sich dumm:
daß sein' ich bedürfte
zu Rat und Dienst
um harten Dank,
das hörte der Dieb jetzt gern! —
Den hehlenden Helm
ersann ich mir selbst;
der sorglichste Schmied,
Mime, mußt' ihn mir schmieden:
schnell mich zu wandeln
nach meinem Wunsch,
die Gestalt mir zu tauschen,
taugt mir der Helm;
niemand sieht mich,
wenn er mich sucht;
doch überall bin ich,
geborgen dem Blick.
So ohne Sorge
bin ich selbst sicher vor dir,
du fromm sorgender Freund!

Loge.

Vieles sah ich,
Seltsames fand ich:
doch solches Wunder
gewahrt' ich nie.
Dem Werk ohnegleichen

kann ich nicht glauben;
wäre dies einz'ge möglich,
deine Macht währte dann ewig.

Alberich.

Mein'st du, ich lüg'
und prahle wie Loge?

Loge.

Bis ich's geprüft,
bezweifl' ich, Zwerg, dein Wort.

Alberich.

Vor Klugheit bläht sich
zum Platzen der Blöde:
nun plage dich Neid!
Bestimm', in welcher Gestalt
soll ich jach vor dir steh'n?

Loge.

In welcher du willst:
nur mach' vor Staunen mich stumm!

Alberich
(hat den Helm aufgesetzt).

„Riesenwurm
winde sich ringelnd!"

(Sogleich verschwindet er: eine ungeheure **Riesenschlange** windet sich statt seiner am Boden; sie bäumt sich und streckt den aufgesperrten Rachen nach **Wotan** und **Loge** hin.)

Loge
(stellt sich von Furcht ergriffen).

Ohe! Ohe!
schreckliche Schlange,
verschling' mich nicht!
Schone Logen das Leben!

Wotan
(lacht).

Gut, Alberich!
gut, du Arger!
Wie wuchs so rasch
zum riesigen Wurme der Zwerg!

(Die Schlange verschwindet, und statt ihrer erscheint sogleich **Alberich** wieder in seiner wirklichen Gestalt.)

Alberich.

Hehe! Ihr Klugen,
glaubt ihr mir nun?

Loge.

Mein Zittern mag dir's bezeugen.
Zur großen Schlange
schuf'st du dich schnell:
weil ich's gewahrt,
willig glaub' ich das Wunder.
Doch wie du wuchsest,
kannst du auch winzig
und klein dich schaffen?
Das klügste schiene mir das,
Gefahren schlau zu entflieh'n:
das aber dünkt mich zu schwer!

Alberich.

Zu schwer dir,
weil du zu dumm!
Wie klein soll ich sein?

Loge.

Daß die engste Klinze dich fasse,
wo bang die Kröte sich birgt.

Alberich.

Pah! nichts leichter!
Luge du her!
(Er setzt den Tarnhelm wieder auf.)
„Krumm und grau
krieche Kröte!"
(Er verschwindet: die Götter gewahren im Gestein eine Kröte auf sich zukriechen.)

Loge
(zu Wotan).

Dort die Kröte,
greife sie rasch!
(Wotan setzt seinen Fuß auf die Kröte: Loge fährt ihr nach dem Kopfe und hält den Tarnhelm in der Hand.)

Alberich

(wird plötzlich in seiner wirklichen Gestalt sichtbar, wie er sich unter Wotans Fuße windet).

Ohe! Verflucht!
Ich bin gefangen!

Loge.

Halt' ihn fest,
bis ich ihn band.

(Er hat ein Bastseil hervorgeholt, und bindet Alberich damit Arme und Beine: den Geknebelten, der sich wütend zu wehren sucht, fassen dann beide, und schleppen ihn mit sich nach der Kluft, aus der sie herabkamen.)

Loge.

Schnell hinauf!
Dort ist er unser.

(Sie verschwinden, aufwärts steigend.)

Die Szene verwandelt sich, nur in umgekehrter Weise, wie zuvor: schließlich erscheint wieder die

freie Gegend auf Bergeshöhen,

wie in der zweiten Szene; nur ist sie jetzt noch in einem fahlen Nebelschleier verhüllt, wie vor der zweiten Verwandlung nach Freias Abführung.

(Wotan und Loge, den gebundenen Alberich mit sich führend, steigen aus der Kluft herauf.)

Loge.

Hier, Vetter,
sitze du fest!
Luge, Liebster,
dort liegt die Welt,
die du Lung'rer gewinnen dir willst:
welch' Stellchen, sag',
bestimmst du mir drin zum Stall?

Alberich.

Schändlicher Schächer!
du Schalk! du Schelm!
Löse den Bast,
binde mich los,
den Frevel sonst büßest du Frecher!

Wotan.

Gefangen bist du,
fest mir gefesselt,

wie du die Welt,
was lebt und webt,
in deiner Gewalt schön wähntest.
In Banden liegst du vor mir,
du Banger kannst es nicht leugnen:
zu ledigen dich
bedarf's nun der Lösung.

Alberich.

O, ich Tropf!
ich träumender Tor!
Wie dumm traut' ich
dem diebischen Trug!
Furchtbare Rache
Räche den Fehl!

Loge.

Soll Rache dir frommen,
vor allem rate dich frei:
dem gebund'nen Manne
büßt kein Freier den Frevel.
Drum sinn'st du auf Rache,
rasch ohne Säumen
sorg' um die Lösung zunächst!

Alberich
(barsch).

So heißt, was ihr begehrt!

Wotan.

Den Hort und dein helles Gold.

Alberich.

Gieriges Gaunergezücht!
(Für sich.)
Behalt' ich mir nur den Ring,
des Hortes entrat' ich dann leicht:
denn von neuem gewonnen
und wonnig genährt
ist er bald durch des Ringes Gebot.
Eine Witzigung wär's,

die weise mich macht:
zu teuer nicht zahl' ich die Zucht,
lass' ich für die Lehre den Tand. —

Wotan.

Erleg'st du den Hort?

Alberich.

Lös't mir die Hand,
so ruf' ich ihn her.

(Loge löst ihm die rechte Hand.)

Alberich

(rührt den Ring mit den Lippen und murmelt den Befehl).

— Wohlan, die Niblungen
rief ich mir nah':
dem Herrn gehorchend
hör' ich den Hort
aus der Tiefe sie führen zutag. —
Nun lös't mich vom lästigen Band!

Wotan.

Nicht eh'r, bis alles gezahlt.

(Die Nibelungen steigen aus der Kluft herauf, mit den Geschmeiden des Hortes beladen.)

Alberich.

O schändliche Schmach,
daß die scheuen Knechte
geknebelt selbst mich erschau'n! —
Dorthin geführt,
wie ich's befehl'!
All' zu Hauf'
schichtet den Hort!
Helf' ich euch Lahmen?
Hieher nicht gelugt! —
Rasch da! rasch!
Dann rührt euch von hinnen:
daß ihr mir schafft,
fort in die Schachten!

Weh' euch, find' ich euch faul!
Auf den Fersen folg' ich euch nach.
(Die Nibelungen, nachdem sie den Hort aufgeschichtet, schlüpfen ängstlich wieder in die Kluft hinab.)

Alberich.

Gezahlt hab' ich:
laßt mich nun zieh'n!
Und das Helmgeschmeid,
das Loge dort hält,
des gebt mir nun gütlich zurück!

Loge
(den Tarnhelm zum Horte werfend).

Zur Buße gehört auch die Beute.

Alberich.

Verfluchter Dieb! —
Doch nur Geduld!
Der den alten mir schuf,
schafft einen andern:
noch halt ich die Macht,
der Mime gehorcht.
Schlimm zwar ist's,
dem schlauen Feind
zu lassen die listige Wehr! —
Nun denn! Alberich
ließ euch alles:
jetzt lös't, ihr Bösen, das Band!

Loge
(zu Wotan).

Bist du befriedigt?
Bind' ich ihn frei?

Wotan.

Ein gold'ner Ring
glänzt dir am Finger;
hörst du, Alb?
der, acht' ich, gehört mit zum Hort.

Alberich
(entsetzt).

Der Ring?

Wotan.

Zu deiner Lösung
musst du ihn lassen.

Alberich.

Das Leben — doch nicht den Ring!

Wotan.

Den Reif verlang' ich:
mit dem Leben mach', was du willst!

Alberich.

Lös' ich mir Leib und Leben,
den Ring auch muß ich mir lösen:
Hand und Haupt,
Aug' und Ohr,
ist nicht mehr mein eigen
als hier dieser rote Ring?

Wotan.

Dein eigen nenn'st du den Ring?
Rasest du, schamloser Albe?
Nüchtern sag',
wem entnahm'st du das Gold,
daraus du den schimmernden schuf'st?
War's dein eigen,
was du Arger
der Wassertiefe entwandtest?
Bei des Rheines Töchtern
hole dir Rat,
ob sie ihr Gold
dir zu eigen gaben,
das du zum Ring dir geraubt.

Alberich.

Schmähliche Tücke!
Schändlicher Trug!
Wirf'st du Schächer
die Schuld mir vor,
die dir so wonnig erwünscht?
Wie gern raubtest

du selbst dem Rheine das Gold,
war nur so leicht
die List, es zu schmieden, erlangt?
Wie glückt' es nun
dir Gleißner zum Heil,
daß der Niblung ich
aus schmählicher Not,
in des Zornes Zwange,
den schrecklichen Zauber gewann,
dess' Werk nun lustig dir lacht?
Des Unseligsten,
Angstversehrten
fluchfertige,
furchtbare Tat,
zu fürstlichem Tand
soll sie fröhlich dir taugen?
zur Freude dir frommen mein Fluch? —
Hüte dich,
herrischer Gott!
Frevelte ich,
so frevelt' ich frei an mir:
doch an allem, was war,
ist und wird,
frevelst, Ewiger, du,
entreißest du frech mir den Ring!

Wotan.

Her den Ring!
Kein Recht an ihm
schwört dein Schwatzen dir zu.
(Er entzieht Alberichs Finger mit heftiger Gewalt den Ring.)

Alberich
(gräßlich aufschreiend).

Weh'! Zertrümmert! Zerknickt!
Der Traurigen traurigster Knecht!

Wotan
(hat den Ring an seinen Finger gesteckt und betrachtet ihn wohlgefällig).

Nun halt ich, was mich erhebt,
der Mächtigen mächtigsten Herrn!

Loge.

Ist er gelöst?

Wotan.

Bind ihn los!

Loge

(löst Alberich die Bande).

Schlüpfe denn heim!
Keine Schlinge hält dich:
frei fahre dahin!

Alberich

(sich vom Boden erhebend mit wütendem Lachen).

Bin ich nun frei?
wirklich frei? —
So grüß' euch denn
meiner Freiheit erster Gruß! —
Wie durch Fluch er mir geriet,
verflucht sei dieser Ring!
Gab sein Gold
mir — Macht ohne Maß,
nun zeug sein Zauber
Tod dem — der ihn trägt!
Kein Froher soll
seiner sich freu'n;
keinem Glücklichen lache
sein lichter Glanz;
wer ihn besitzt,
den sehre Sorge,
und wer ihn nicht hat,
nage der Neid!
Jeder giere
nach seinem Gut,
doch keiner genieße
mit Nutzen sein';
ohne Wucher hüt' ihn sein Herr,
doch den Würger zieh' er ihm zu!
Dem Tode verfallen,
fess'le den Feigen die Furcht;
so lang er lebt,

sterb' er lechzend dahin,
des Ringes Herr
als des Ringes Knecht:
bis in meiner Hand
den geraubten wieder ich halte!
So — segnet
in höchster Not
der Nibelung seinen Hort. —
Behalt' ihn nun,
hüte ihn wohl:
meinem Fluch fliehest du nicht!
(Er verschwindet schnell in der Kluft.)

Loge.

Lauschtest du
seinem Liebesgruß?

Wotan
(in die Betrachtung des Ringes verloren).

Gönn' ihm die geifernde Lust!
(Der Nebelduft des Vordergrundes klärt sich allmählich auf.)

Loge
(nach rechts blickend).

Fasolt und Fafner
nahen von fern;
Freia führen sie her.
(Von der andern Seite treten Fricka, Donner und Froh auf.)

Froh.

Sie kehrten zurück.

Donner.

Willkommen, Bruder!

Fricka
(besorgt auf Wotan zueilend).

Bring'st du mir gute Kunde?

Loge
(auf den Hort deutend).

Mit List und Gewalt
gelang das Werk:
dort liegt, was Freia lös't.

Donner.

Aus der Riesen Haft
naht dort die Holde.

Froh.

Wie liebliche Luft
wieder uns weht,
wonnig Gefühl
die Sinne füllt!
Traurig ging' es uns allen,
getrennt für immer von ihr,
die leidlos ewiger Jugend
jubelnde Lust uns verleiht.

(Der Vordergrund ist wieder hell geworden; das Aussehen der Götter gewinnt durch das Licht wieder die erste Frische: über dem Hintergrunde haftet jedoch noch der Nebelschleier, so daß die ferne Burg unsichtbar bleibt.)
(Fasolt und Fafner treten auf, Freia zwischen sich führend.)

Fricka
(eilt freudig auf die Schwester zu, um sie zu umarmen).

Lieblichste Schwester,
süßeste Lust!
Bist du mir wieder gewonnen?

Fasolt
(ihr wehrend).

Halt! Nicht sie berührt!
Noch gehört sie uns. —
Auf Riesenheims
ragender Mark
rasteten wir;
mit treuem Mut
des Vertrages Pfand
pflegten wir:
so sehr mich's reut,
zurück doch bring' ich's,
erlegt uns Brüdern
die Lösung ihr.

Wotan.

Bereit liegt die Lösung:
des Goldes Maß
sei nun gütlich gemessen.

Fasolt.

Das Weib zu missen,
wisse, gemutet mich weh;
soll aus dem Sinn sie mir schwinden,
des Geschmeides Hort
häufe denn so,
daß meinem Blick
die Blühende ganz er verdeck'!

Wotan.

So stellt das Maß
nach Freias Gestalt.

(Fasner und Fasolt stoßen ihre Pfähle vor Freia hin so in den Boden, daß sie gleiche Höhe und Breite mit ihrer Gestalt messen.)

Fasner.

Gepflanzt sind die Pfähle
nach Pfandes Maß:
gehäuft füll' es der Hort.

Wotan.

Eilt mit dem Werk:
widerlich ist mir's!

Loge.

Hilf mir, Froh!

Froh.

Freias Schmach
eil' ich zu enden.

(Loge und Froh häufen hastig zwischen den Pfählen die Geschmeide.)

Fasner.

Nicht so leicht
und locker gefügt:
fest und dicht
füll' er das Maß!

(Mit roher Kraft drückt er die Geschmeide dicht zusammen; er beugt sich, um nach Lücken zu spähen.)

Hier lug' ich noch durch:
verstopft mir die Lücken!

Loge.

Zurück, du Grober!
greif' mir nichts an!

Fasner.

Hieher! die Klinze verklemmt!

Wotan

(unmutig sich abwendend).

Tief in der Brust
brennt mich die Schmach.

Fricka

(den Blick auf Freia geheftet).

Sieh', wie in Scham
schmählich die Edle steht:
um Erlösung fleht
stumm der leidende Blick.
O böser Mann!
der Minnigen botest du das!

Fasner.

Noch mehr hieher!

Donner.

Kaum halt' ich mich:
schäumende Wut
weckt mir der schamlose Wicht! —
Hieher, du Hund!
willst du messen,
so miß dich selber mit mir!

Fasner.

Ruhig, Donner!
Rolle, wo's taugt:
hier nützt dein Rasseln dir nichts!

Donner

(holt aus).

Nicht dich Schmählichen zu zerschmettern?

Wotan.

Friede doch!
Schon dünkt mich Freia verdeckt.

Loge.

Der Hort ging auf.

Fasner
(mit dem Blicke messend).
Noch schimmert mir Holdas Haar:
dort das Gewirk
wirf auf den Hort!

Loge.
Wie? auch den Helm?

Fasner.
Hurtig her mit ihm!

Wotan.
Lass' ihn denn fahren!

Loge.
(wirft den Helm auf den Haufen).
So sind wir fertig. —
Seid ihr zufrieden?

Fasolt.
Freia, die schöne,
schau' ich nicht mehr:
ist sie gelös't?
muß ich sie lassen?
(Er tritt nahe hinzu und späht durch den Hort.)
Weh! noch blitzt
ihr Blick zu mir her;
des Auges Stern
strahlt mich noch an:
durch eine Spalte
muß ich's erspäh'n! —
Seh' ich dies wonnige Auge,
von dem Weibe lass' ich nicht ab.

Fasner.
He! euch rat' ich,
verstopft mir die Ritze!

Loge.
Nimmersatte!
seht ihr denn nicht,
ganz schwand uns das Gold?

Fafner.

Mit nichten, Freund!
An Wotans Finger
glänzt von Gold noch ein Ring:
den gebt, die Ritze zu füllen!

Wotan.

Wie! diesen Ring?

Loge.

Laßt euch raten!
Den Rheintöchtern
gehört dies Gold:
ihnen gibt Wotan es wieder.

Wotan.

Was schwatzest du da?
Was schwer ich mir erbeutet,
ohne Bangen wahr' ich's für mich.

Loge.

Schlimm dann steht's
um mein Versprechen,
das ich den Klagenden gab.

Wotan.

Dein Versprechen bindet mich nicht:
als Beute bleibt mir der Reif.

Fafner.

Doch hier zur Lösung
mußt du ihn legen.

Wotan.

Fordert frech was ihr wollt:
alles gewähr' ich;
um alle Welt
nicht fahren doch lass' ich den Ring!

Fasolt
(zieht wütend Freia hinter dem Horte hervor).

Aus denn ist's,
beim alten bleibt's:
nun folgt uns Freia für immer!

Freia.

Hilfe! Hilfe!

Fricka.

Harter Gott,
gib ihnen nach!

Froh.

Spare das Gold nicht!

Donner.

Spende den Ring doch!

Wotan.

Lass't mich in Ruh'!
Den Reif geb' ich nicht.

(Fafner hält den fortdrängenden Fasolt noch auf; alle stehen bestürzt: Wotan wendet sich zürnend von ihnen zur Seite. Die Bühne hat sich von neuem verfinstert: aus der Felskluft zur Seite bricht ein bläulicher Schein hervor; in ihm wird Wotan plötzlich Erda sichtbar, die bis zu halber Leibeshöhe aus der Tiefe aufsteigt: sie ist von edler Gestalt, weithin von schwarzem Haare umwallt.)

Erda

(die Hand mahnend gegen Wotan ausstreckend).

Weiche, Wotan, weiche!
Flieh' des Ringes Fluch!
Rettungslos
dunklem Verderben
weiht dich sein Gewinn.

Wotan.

Wer bist du, mahnendes Weib?

Erda.

Wie alles war, weiß ich;
wie alles wird,
wie alles sein wird,
seh' ich auch:
der ew'gen Welt
Ur-Wala,
Erda mahnt deinen Mut.
Drei der Töchter,
ur-erschaff'ne,
gebar mein Schoß:

was ich sehe,
sagen dir nächtlich die Nornen.
Doch höchste Gefahr
führt mich heut'
selbst zu dir her:
höre! höre! höre!
Alles, was ist, endet.
Ein düst'rer Tag
dämmert den Göttern:
dir rat' ich, meide den Ring!

(Sie versinkt langsam bis an die Brust, während der bläuliche Schein zu dunkeln beginnt.)

Wotan.

Geheimnis-hehr
hallt mir dein Wort:
weile, daß mehr ich wisse!

Erda
(im Verschwinden).

Ich warnte dich —
du weißt genug:
sinne in Sorg' und Furcht!

(Sie verschwindet gänzlich.)

Wotan.

Soll ich sorgen und fürchten —
dich muß ich fassen,
alles erfahren!

(Er will in die Kluft, um Erda zu halten: Donner, Froh und Fricka werfen sich ihm entgegen, und halten ihn auf.)

Fricka.

Was willst du, Wütender?

Froh.

Halt' ein, Wotan!
Scheue die Edle,
achte ihr Wort!

Donner
(zu den Riesen).

Hört, ihr Riesen!

Zurück und harret:
das Gold wird euch gegeben.

Freia.

Darf ich es hoffen?
Dünkt euch Holda
wirklich der Lösung wert?

(Alle blicken gespannt auf Wotan.)

Wotan

(war in tiefes Sinnen versunken, und faßt sich jetzt mit Gewalt zum Entschluß).

Zu uns, Freia!
Du bist befreit:
wieder gekauft
kehr' uns die Jugend zurück! —
Ihr Riesen, nehmt euren Ring!

(Er wirft den Ring auf den Hort.)

(Die Riesen lassen Freia los: sie eilt freudig auf die Götter zu, die sie abwechselnd längere Zeit in höchster Freunde liebkosen.)

Fafner

(breitet sogleich einen ungeheuren Sack aus und macht sich über den Hort her, um ihn da hinein zu schichten).

Fasolt

(dem Bruder sich entgegenwerfend).

Halt, du Gieriger!
gönne mir auch 'was!
Redliche Teilung
taugt uns beiden.

Fafner.

Mehr an der Maid als am Gold
lag dir verliebtem Geck:
mit Müh' zum Tausch
vermocht' ich dich Toren.
Ohne zu teilen
hättest du Freia gefreit:
teil' ich den Hort,
billig behalt' ich
die größte Hälfte für mich.

Fasolt.

Schändlicher du!
Mir diesen Schimpf?
(Zu den Göttern.)
Euch ruf' ich zu Richtern:
teilet nach Recht
uns redlich den Hort!
(Wotan wendet sich verächtlich ab.)

Loge.

Lass' den Hort ihn raffen:
halte du nur auf den Ring!

Fasolt
(stürzt sich auf Fafner, der währenddem mächtig eingesackt hat).

Zurück, du Frecher!
Mein ist der Ring:
mir blieb er für Freias Blick.
(Er greift hastig nach dem Ring.)

Fafner.

Fort mit der Faust!
Der Ring ist mein.
(Sie ringen miteinander; Fasolt entreißt Fafner den Ring.)

Fasolt.

Ich halt' ihn, mir gehört er!

Fafner.

Halt' fest, daß er nicht fall'!
(Er holt wütend mit seinem Pfahle nach Fasolt aus, und streckt ihn mit einem Schlage zu Boden; dem Sterbenden entreißt er dann hastig den Ring.)
Nun blinz'le nach Freias Blick:
an den Reif rühr'st du nicht mehr!
(Er steckt den Ring in den Sack, und rafft dann gemächlich vollends den Hort ein.)
(Alle Götter stehen entsetzt.)

Wotan
(nach einem langen, feierlichen Schweigen).

Furchtbar nun
erfind' ich des Fluches Kraft!

Loge.

Was gleicht, Wotan,

wohl deinem Glücke?
Viel erwarb dir
des Ringes Gewinn;
daß er nun dir genommen,
nützt dir noch mehr:
deine Feinde, sieh',
fällen sich selbst
um das Gold, das du vergabst.

Wotan
(tief erschüttert).

Wie doch Bangen mich bindet!
Sorg' und Furcht
fesseln den Sinn;
wie sie zu enden,
lehre mich Erda:
zu ihr muß ich hinab!

Fricka
(schmeichelnd sich an ihn schmiegend).

Wo weil'st du, Wotan?
Winkt dir nicht hold
die hehre Burg,
die des Gebieters
gastlich bergend nun harrt?

Wotan.

Mit bösem Zoll
zahlt' ich den Bau!

Donner
(auf den Hintergrund deutend, der noch in Nebelschleier gehüllt ist).

Schwüles Gedünst
schwebt in der Luft;
lästig ist mir
der trübe Druck:
das bleiche Gewölk
samml' ich zu blitzendem Wetter;
das fegt den Himmel mir hell.

(Er hat einen hohen Felsstein am Talabhange bestiegen und schwingt jetzt seinen Hammer.)

He da! He da!
Zu mir, du Gedüft!
ihr Dünste, zu mir!
Donner, der Herr,
ruft euch zu Heer.
Auf des Hammers Schwung
schwebet herbei:
he da! he da!
duftig Gedünst!
Donner ruft euch zu Heer!

(Die Nebel haben sich um ihn zusammengezogen; er verschwindet völlig in einer immer finsterer sich ballenden Gewitterwolke. Dann hört man seinen Hammerschlag schwer auf den Felsstein fallen: ein starker Blitz entfährt der Wolke; ein heftiger Donnerschlag folgt.)

Bruder, zu mir!
weise der Brücke den Weg!

(Froh ist mit im Gewölk verschwunden. Plötzlich verzieht sich die Wolke; Donner und Froh werden sichtbar: von ihren Füßen aus zieht sich, mit blendendem Leuchten, eine Regenbogenbrücke über das Tal hinüber bis zur Burg, die jetzt, von der Abendsonne beschienen, in hellstem Glanze erstrahlt.)

(Fafner, der neben der Leiche seines Bruders endlich den ganzen Hort eingerafft, hat, den ungeheuren Sack auf dem Rücken, während Donners Gewitterzauber die Bühne verlassen.)

Froh.

Zur Burg führt die Brücke,
leicht, doch fest eurem Fuß:
beschreitet kühn
ihren schrecklosen Pfad!

Wotan
(in den Anblick der Burg versunken).

Abendlich strahlt
der Sonne Auge;
in prächt'ger Glut
prangt glänzend die Burg:
in des Morgens Scheine
mutig erschimmernd
lag sie herrenlos
hehr verlockend vor mir.
Von Morgen bis Abend
in Müh und Angst
nicht wonnig ward sie gewonnen!
Es naht die Nacht:
vor ihrem Neid

biete sie Bergung nun.
So — grüß' ich die Burg,
sicher vor Bang und Grau'n. —
(Zu Fricka.)
Folge mir, Frau:
in Walhall wohne mit mir!
(Er faßt ihre Hand.)

Fricka.

Was deutet der Name?
Nie, dünkt mich, hört' ich ihn nennen.

Wotan.

Was, mächtig der Furcht,
mein Mut mir ersand,
wenn siegend es lebt —
leg' es den Sinn dir dar!
(Wotan und Fricka schreiten der Brücke zu: Froh und Freia folgen zunächst, dann Donner.)

Loge
(im Vordergrunde verharrend und den Göttern nachblickend).

Ihrem Ende eilen sie zu,
die so stark im Bestehen sich wähnen.
Fast schäm' ich mich,
mit ihnen zu schaffen;
zur leckenden Lohe
mich wieder zu wandeln,
spür' ich lockende Lust.
Sie aufzuzehren,
die einst mich gezähmt,
statt mit den blinden
blöd zu vergeh'n —
und wären's göttlichste Götter —
nicht dumm dünkte mich das!
Bedenken will ich's:
wer weiß, was ich tu'!
(Er geht, um sich den Göttern in nachlässiger Haltung anzuschließen.)
(Aus der Tiefe hört man den Gesang der Rheintöchter heraufschallen.)

Die drei Rheintöchter.

Rheingold!
Reines Gold,
wie lauter und hell
leuchtetest einst du uns!

Um dich, du klares,
nun wir klagen!
Gebt uns das Gold,
o gebt uns das reine zurück!

Wotan
(im Begriff, den Fuß auf die Brücke zu setzen, hält an und wendet sich um).
Welch' Klagen klingt zu mir her?

Loge.
Des Rheines Kinder
beklagen des Goldes Raub.

Wotan.
Verwünschte Nicker! —
Wehre ihrem Geneck'!

Loge
(in das Tal hinabrufend).
Ihr da im Wasser!
was weint ihr herauf?
Hört, was Wotan euch wünscht.
Glänzt nicht mehr
euch Mädchen das Gold,
in der Götter neuem Glanze
sonnt euch selig fortan!
(Die Götter lachen laut und beschreiten nun die Brücke.)

Die Rheintöchter
(aus der Tiefe).
Rheingold!
Reines Gold!
O leuchtete noch
in der Tiefe dein laut'rer Tand!
Traulich und treu
ist's nur in der Tiefe:
falsch und feig
ist, was dort oben sich freut!
(Als alle Götter auf der Brücke der Burg zuschreiten, fällt der Vorhang.)

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Richard Wagner
Sämtliche Schriften und Dichtungen

Volks-Ausgabe

Sechste Auflage

Sechster Band

Leipzig
Breitkopf & Härtel / C. F. W. Siegel (R. Linnemann)

Titel und Einband zeichnete
Walter Tiemann
in Leipzig

Inhaltsverzeichnis.

Der Ring des Nibelungen.

Ein Bühnenfestspiel.

Erster Tag:

Die Walküre.

Personen:

Siegmund.
Hunding.
Wotan.
Sieglinde.
Brünnhilde.
Fricka.
Acht Walküren.

Erster Aufzug.

Das Innere eines Wohnraumes.

In der Mitte steht der Stamm einer mächtigen Esche, dessen stark erhabene Wurzeln sich weithin in den Erdboden verlieren; von seinem Wipfel ist der Baum durch ein gezimmertes Dach geschieden, welches so durchschnitten ist, daß der Stamm und die nach allen Seiten hin sich ausstreckenden Äste durch genau entsprechende Öffnungen hindurchgehen; von dem belaubten Wipfel wird angenommen, daß er sich über dieses Dach ausbreite. Um den Eschenstamm, als Mittelpunkt, ist nun ein Saal gezimmert; die Wände sind aus roh behauenem Holzwerk, hie und da mit geflochtenen und gewebten Decken behangen. Rechts im Vordergrunde steht der Herd, dessen Rauchfang seitwärts zum Dache hinausführt; hinter dem Herde befindet sich ein innerer Raum, gleich einem Vorratsspeicher, zu dem man auf einigen hölzernen Stufen hinaufsteigt: davor hängt, halb zurückgeschlagen, eine geflochtene Decke. Im Hintergrunde eine Eingangstüre mit schlichtem Holzriegel. Links die Türe zu einem inneren Gemache, zu dem gleichfalls Stufen hinaufführen; weiter vornen auf derselben Seite ein Tisch mit einer breiten, an der Wand angezimmerten Bank dahinter und hölzernen Schemeln davor.

(Ein kurzes Orchestervorspiel von heftiger, stürmischer Bewegung leitet ein. Als der Vorhang aufgeht, öffnet Siegmund von außen hastig die Eingangstüre und tritt ein: es ist gegen Abend; starkes Gewitter, im Begriff sich zu legen. — Siegmund hält einen Augenblick den Riegel in der Hand und überblickt den Wohnraum: er scheint von übermäßiger Anstrengung erschöpft; sein Gewand und Aussehen zeigen, daß er sich auf der Flucht befinde. Da er niemand gewahrt, schließt er die Türe hinter sich, schreitet auf den Herd zu und wirft sich dort ermattet auf eine Decke von Bärenfell.)

Siegmund.

Wes Herd dies auch sei,
hier muß ich rasten.

(Er sinkt zurück und bleibt einige Zeit regungslos ausgestreckt. Sieglinde tritt aus der Türe des inneren Gemaches. Dem vernommenen Geräusche nach glaubte sie ihren Mann heimgekehrt: ihre ernste Miene zeigt sich dann verwundert, als sie einen Fremden am Herde ausgestreckt sieht.)

Sieglinde

(noch im Hintergrunde).

Ein fremder Mann!
Ihn muß ich fragen.
(Sie tritt ruhig einige Schritte näher.)
Wer kam ins Haus
und liegt dort am Herd?
(Da Siegmund sich nicht regt, tritt sie noch etwas näher und betrachtet ihn.)
Müde liegt er
von Weges Müh'n: —
schwanden die Sinne ihm?
wäre er siech? —
(Sie neigt sich näher zu ihm.)

Noch schwillt ihm der Atem;
das Auge nur schloß er: —
mutig dünkt mich der Mann,
sank er müd' auch hin.

Siegmund
(jäh das Haupt erhebend).
Ein Quell! ein Quell!

Sieglinde.
Erquickung schaff' ich.
(Sie nimmt schnell ein Trinkhorn, geht aus dem Hause und kommt mit dem gefüllten zurück, das sie Siegmund reicht.)
Labung biet' ich
dem lechzenden Gaumen:
Wasser, wie du gewollt!
(Siegmund trinkt und reicht ihr das Horn zurück. Nachdem er ihr mit dem Kopfe Dank zugewinkt, haftet sein Blick länger mit steigender Teilnahme an ihren Mienen.)

Siegmund.
Kühlende Labung
gab mir der Quell,
des Müden Last
machte er leicht;
erfrischt ist der Mut,
das Aug' erfreut
des Sehens selige Lust: —
wer ist's, der so mir es labt?

Sieglinde.
Dies Haus und dies Weib
sind Hundings Eigen;
gastlich gönn' er dir Rast:
harre, bis heim er kehrt!

Siegmund.
Waffenlos bin ich:
dem wunden Gast
wird dein Gatte nicht wehren.

Sieglinde
(besorgt).
Die Wunden weise mir schnell!

Siegmund
(schüttelt sich und springt lebhaft vom Lager zu Sitz auf).

Gering sind sie,
der Rede nicht wert;
noch fügen des Leibes
Glieder sich fest.
Hätten halb so stark wie mein Arm
Schild und Speer mir gehalten,
nimmer floh ich dem Feind; —
doch zerschellten mir Speer nud Schild.
Der Feinde Meute
hetzte mich müd',
Gewitter-Brunst
brach meinen Leib;
doch schneller als ich der Meute,
schwand die Müdigkeit mir:
sank auf die Lider mir Nacht,
die Sonne lacht mir nun neu.

Sieglinde
(hat eine Horn mit Met gefüllt, und reicht es ihm).

Des seimigen Metes
süßen Trank
mög'st du mir nicht verschmäh'n.

Siegmund.
Schmecktest du mir ihn zu?

(Sieglinde nippt am Horne und reicht es ihm wieder; Siegmund tut einen langen Zug; dann setzt er schnell ab und reicht das Horn zurück. Beide blicken sich, mit wachsender Ergriffenheit, eine Zeitlang stumm an.)

Siegmund
(mit bebender Stimme).

Einen Unseligen labtest du: —
Unheil wende
der Wunsch von dir!
(Er bricht schnell auf, um fortzugehen.)
Gerastet hab' ich
und süß geruh't:
weiter wend' ich den Schritt.

Sieglinde
(lebhaft sich umwendend).
Wer verfolgt dich, daß du schon flieh'st?

Siegmund
(von ihrem Rufe gefesselt, wendet sich wieder: langsam und düster).
Mißwende folgt mir,
wohin ich fliehe;
Mißwende naht mir,
wo ich mich neige:
dir Frau doch bleibe sie fern!
Fort wend' ich Fuß und Blick.
(Er schreitet schnell bis zur Türe und hebt den Riegel.)

Sieglinde
(in heftigem Selbstvergessen ihm nachrufend).
So bleibe hier!
Nicht bringst du Unheil dahin,
wo Unheil im Hause wohnt!

Siegmund
(bleibt tief erschüttert stehen und forscht in Sieglindes Mienen: diese schlägt endlich verschämt und traurig die Augen nieder. Langes Schweigen. Siegmund kehrt zurück und läßt sich, an den Herd gelehnt, nieder).
Wehwalt hieß ich mich selbst: —
Hunding will ich erwarten.
(Sieglinde verharrt in betretenem Schweigen; dann fährt sie auf, lauscht, und hört Hunding, der sein Roß außen zu Stall führt: sie geht hastig zur Türe und öffnet.)

(Hunding, gewaffnet mit Schild und Speer, tritt ein und hält unter der Türe, als er Siegmund gewahrt.)

Sieglinde
(dem ernst fragenden Blicke, den Hunding auf sie richtet, entgegnend).
Müd' am Herd
fand ich den Mann:
Not führt' ihn ins Haus.

Hunding.
Du labtest ihn?

Sieglinde.
Den Gaumen letzt' ich ihm,
gastlich sorgt' ich sein'.

Siegmund
(der fest und ruhig Hunding beobachtet).

Dach und Trank
dank' ich ihr:
willst du dein Weib drum schelten?

Hunding.

Heilig ist mein Herd: —
heilig sei dir mein Haus.
(Zu Sieglinde, indem er die Waffen ablegt und ihr übergibt.)
Rüst' uns Männern das Mahl!

Sieglinde
(hängt die Waffen am Eschenstamme auf, holt Speise und Trank aus dem Speicher und rüstet auf dem Tische das Nachtmahl).

Hunding
(mißt scharf und verwundert Siegmunds Züge, die er mit denen seiner Frau vergleicht; für sich).

Wie gleicht er dem Weibe!
Der gleißende Wurm
glänzt auch ihm aus dem Auge.
(Er birgt sein Befremden und wendet sich unbefangen zu Siegmund.)
Weither, traun,
kam'st du des Weg's;
ein Roß nicht ritt,
der Rast hier fand:
welch' schlimme Pfade
schufen dir Pein?

Siegmund.

Durch Wald und Wiese,
Heide und Hain,
jagte mich Sturm
und starke Not:
nicht kenn' ich den Weg, den ich kam.
Wohin ich irrte,
weiß ich noch minder:
Kunde gewänn' ich des gern.

Hunding
(am Tische und Siegmund den Sitz bietend).

Des Dach dich deckt,
des Haus dich hegt,
Hunding heißt der Wirt;

wendest von hier du
nach West den Schritt,
in Höfen reich
hausen dort Sippen,
die Hundings Ehre behüten.
Gönnt mir Ehre mein Gast,
wird sein Name nun mir genannt.

(Siegmund, der sich am Tisch niedergesetzt, blickt nachdenklich vor sich hin. Sieglinde hat sich neben Hunding, Siegmund gegenüber, gesetzt und heftet mit auffallender Teilnahme und Spannung ihr Auge auf diesen.)

Hunding
(der beide beobachtet).

Träg'st du Sorge
mir zu vertrau'n,
der Frau hier gib doch Kunde:
sieh', wie sie gierig dich frägt!

Sieglinde
(unbefangen und teilnahmvoll).

Gast, wer du bist
wüßt' ich gern.

Siegmund
(blickt auf, sieht ihr in das Auge und beginnt ernst).

Friedmund darf ich nicht heißen;
Frohwalt möcht' ich wohl sein:
doch Wehwalt muß ich mich nennen,
Wolfe, der war mein Vater;
zu zwei kam ich zur Welt,
eine Zwillingsschwester und ich.
Früh schwanden mir
Mutter und Maid;
die mich gebar,
und die mit mir sie barg,
kaum hab' ich je sie gekannt. —
Wehrlich und stark war Wolfe;
der Feinde wuchsen ihm viel.
Zum Jagen zog
mit dem Jungen der Alte;
von Hetze und Harst
einst kehrten sie heim:

da lag das Wolfsnest leer;
zu Schutt gebrannt
der prangende Saal,
zum Stumpf der Eiche
blühender Stamm;
erschlagen der Mutter
mutiger Leib,
verschwunden in Gluten
der Schwester Spur: —
uns schuf die herbe Not
der Neidinge harte Schar.
Geächtet floh
der Alte mit mir;
lange Jahre
lebte der Junge
mit Wolfe im wilden Wald:
manche Jagd
ward auf sie gemacht;
doch mutig wehrte
das Wolfspaar sich.
(Zu Hunding gewendet.)
Ein Wölfing kündet dir das,
den als Wölfing mancher wohl kennt.

Hunding.

Wunder und wilde Märe
kündest du, kühner Gast,
Wehwalt — der Wölfing!
Mich dünkt, von dem wehrlichen Paar
vernahm ich dunkle Sage,
kannt' ich auch Wolfe
und Wölfing nicht.

Sieglinde.

Doch weiter künde, Fremder:
wo weilt dein Vater jetzt?

Siegmund.

Ein starkes Jagen auf uns
stellten die Neidinge an:

der Jäger viele
fielen den Wölfen,
in Flucht durch den Wald
trieb sie das Wild:
wie Spreu zerstob uns der Feind.
Doch ward ich vom Vater versprengt;
seine Spur verlor ich,
je länger ich forschte;
eines Wolfes Fell
nur traf ich im Forst:
leer lag das vor mir,
den Vater fand ich nicht. —
Aus dem Wald trieb es mich fort;
mich drängt' es zu Männern und Frauen: —
wie viel ich traf,
wo ich sie fand,
ob ich um Freund,
um Frauen warb, —
immer doch war ich geächtet,
Unheil lag auf mir.
Was rechtes je ich riet,
andern dünkte es arg;
was schlimm immer mir schien,
and're gaben ihm Gunst.
In Fehde fiel ich,
wo ich mich fand;
Zorn traf mich,
wohin ich zog;
gehrt' ich nach Wonne,
weckt' ich nur Weh: —
drum mußt' ich mich Wehwalt nennen;
des Wehes waltet' ich nur.

Hunding.

Die so leidig Los dir beschied,
nicht liebte dich die Norn:
froh nicht grüßt dich der Mann,
dem fremd als Gast du nah'st.

Sieglinde.

Feige nur fürchten den,
der waffenlos einsam fährt! —
Künde noch, Gast,
wie du im Kampf
zuletzt die Waffe verlor'st!

Siegmund
(immer lebhafter).

Ein trauriges Kind
rief mich zum Trutz:
vermählen wollte
der Magen Sippe
dem Mann ohne Minne die Maid.
Wider den Zwang
zog ich zum Schutz;
der Dränger Troß
traf ich im Kampf:
dem Sieger sank der Feind.
Erschlagen lagen die Brüder:
die Leichen umschlang da die Maid;
den Grimm verjagt' ihr der Gram.
Mit wilder Tränen Flut
betroff sie weinend die Wal:
um des Mordes der eig'nen Brüder
klagte die unsel'ge Braut. —
Der Erschlag'nen Sippen
stürmten daher;
übermächtig
ächzten nach Rache sie:
rings um die Stätte
ragten mir Feinde.
Doch von der Wal
wich nicht die Maid;
mit Schild und Speer
schirmt' ich sie lang',
bis Speer und Schild
im Harst mir zerhau'n.
Wund und waffenlos stand ich —
sterben sah ich die Maid:

mich hetzte das wütende Heer —
auf den Leichen lag sie tot.
(Mit einem Blicke voll schmerzlichen Feuers auf Sieglinde.)
Nun weißt du, fragende Frau,
warum ich — Friedmund nicht heiße!
(Er steht auf und schreitet auf den Herd zu. Sieglinde blickt erbleichend und tief erschüttert zu Boden.)

Hunding
(sehr finster).

Ich weiß ein wildes Geschlecht,
nicht heilig ist ihm
was and'ren hehr:
verhaßt ist es allen und mir.
Zur Rache ward ich gerufen,
Sühne zu nehmen
für Sippen-Blut:
zu spät kam ich,
und kehre nun heim
des flücht'gen Frevlers Spur
im eig'nen Haus zu erspäh'n. —
Mein Haus hütet,
Wölfing, dich heut';
für die Nacht nahm ich dich auf:
mit starker Waffe
doch wehre dich morgen;
zum Kampfe kies' ich den Tag:
für Tote zahlst du mir Zoll.
(Zu Sieglinde, die sich mit besorgter Gebärde zwischen die beiden Männer stellt.)
Fort aus dem Saal!
Säume hier nicht!
Den Nachttrunk rüste mir drin,
und harre mein' zur Ruh'.

(Sieglinde nimmt sinnend ein Trinkhorn vom Tisch, geht zu einem Schrein, aus dem sie Würze nimmt, und wendet sich nach dem Seitengemache: auf der obersten Stufe bei der Tür angelangt, wendet sie sich noch einmal um und richtet auf Siegmund — der mit verhaltenem Grimme ruhig am Herde steht und einzig sie im Auge behält — einen langen, sehnsüchtigen Blick, mit welchem sie ihn endlich auf eine Stelle im Eschenstamme bedeutungsvoll auffordernd hinweist. Hunding, der ihr Zögern bemerkt, treibt sie dann mit einem gebietenden Winke fort, worauf sie mit dem Trinkhorn und der Leuchte durch die Türe verschwindet.)

Hunding
(nimmt seine Waffen vom Baume).

Mit Waffen wahrt sich der Mann. —
Dich Wölfing treff' ich morgen:
mein Wort hörtest du —
hüte dich wohl!

(Er geht mit den Waffen in das Gemach ab.)

Siegmund
(allein).

(Es ist vollständig Nacht geworden; der Saal ist nur noch von einem matten Feuer im Herde erhellt. Siegmund läßt sich, nahe beim Feuer, auf dem Lager nieder und brütet in großer Aufregung eine Zeitlang schweigend vor sich hin.)

Ein Schwert verhieß mir der Vater,
ich fänd' es in höchster Not. —
Waffenlos fiel ich
in Feindes Haus;
seiner Rache Pfand
rast' ich hier: —
ein Weib sah' ich,
wonnig und hehr;
entzückendes Bangen
zehret mein Herz: —
zu der mich nun Sehnsucht zieht,
die mit süßem Zauber mich sehrt —
im Zwange hält sie der Mann,
der mich — wehrlosen höhnt. —
Wälse! Wälse!
Wo ist dein Schwert?
Das starke Schwert,
Das im Sturm ich schwänge,
bricht mir hervor aus der Brust,
was wütend das Herz noch hegt?

(Das Feuer bricht zusammen; es fällt aus der aufsprühenden Glut ein greller Schein auf die Stelle des Eschenstammes, welche Sieglindes Blick bezeichnet hatte, und an der man jetzt deutlicher einen Schwertgriff haften sieht.)

Was gleißt dort hell
im Glimmerschein?
Welch' ein Strahl bricht
aus der Esche Stamm? —

Des Blinden Auge
leuchtet ein Blitz:
lustig lacht da der Blick. —
Wie der Schein so hehr
das Herz mir sengt!
Ist es der Blick
der blühenden Frau,
den dort haftend
sie hinter sich ließ,
als aus dem Saal sie schied?

(Von hier an verglimmt das Herdfeuer allmählich.)

Nächtiges Dunkel
deckte mein Aug';
ihres Blickes Strahl
streifte mich da:
Wärme gewann ich und Tag.
Selig schien mir
der Sonne Licht;
den Scheitel umgliß mir
ihr wonniger Glanz —
bis hinter Bergen sie sank.
Noch einmal, da sie schied,
traf mich abends ihr Schein:
selbst der alten Esche Stamm
erglänzte in gold'ner Glut:
da bleicht die Blüte —
das Licht verlischt —
nächt'ges Dunkel
deckt mir das Auge:
tief in des Busens Berge
glimmt nur noch lichtlose Glut!

(Das Feuer ist gänzlich verloschen: volle Nacht. — Das Seitengemach öffnet sich leise: Sieglinde, in weißem Gewande, tritt heraus und schreitet auf Siegmund zu.)

Sieglinde.

Schläfst du, Gast?

Siegmund

(freudig überrascht aufspringend).

Wer schleicht daher?

Sieglinde
(mit geheimnisvoller Hast).

Ich bin's: höre mich an! —
In tiefem Schlaf liegt Hunding;
ich würzt' ihm betäubenden Trank.
Nütze die Nacht dir zum Heil!

Siegmund
(hitzig unterbrechend).

Heil macht mich dein Nah'n!

Sieglinde.

Eine Waffe laß mich dir weisen —:
O wenn du sie gewänn'st!
den hehr'sten Helden
dürft' ich dich heißen:
dem Stärksten allein
ward sie bestimmt. —
O merke, was ich dir melde! —
Der Männer Sippe
saß hier im Saal,
von Hunding zur Hochzeit geladen:
er freite ein Weib,
das ungefragt
Schächer ihm schenkten zur Frau.
Traurig saß ich,
während sie tranken:
ein Fremder trat da herein —
ein Greis in blauem Gewand;
tief hing ihm der Hut,
der deckt' ihm der Augen eines;
doch des andren Strahl,
Angst schuf er allen,
traf die Männer
sein mächt'ges Dräu'n:
mir allein
weckte das Auge

süß sehnenden Harm,
Tränen und Trost zugleich.
Auf mich blickt' er,
und blitzte auf jene,
als ein Schwert in Händen er schwang;
das stieß er nun
in der Esche Stamm,
bis zum Heft haftet' es drin: —
dem sollte der Stahl geziemen,
der aus dem Stamm es zög'.
Der Männer alle,
so kühn sie sich mühten,
die Wehr sich keiner gewann:
Gäste kamen,
und Gäste gingen,
die stärksten zogen am Stahl —
keinen Zoll entwich er dem Stamm:
dort haftet schweigend das Schwert. —
Da wußt' ich, wer der war,
der mich Gramvolle gegrüßt:
ich weiß auch,
wem allein
im Stamm das Schwert er bestimmt.
O fänd' ich ihn heut'
und hier, den Freund;
käm' er aus Fremden
zur ärmsten Frau:
was je ich gelitten
in grimmigem Leid,
was je mich geschmerzt
in Schand' und Schmach, —
süßeste Rache
sühnte dann alles!
Erjagt hätt' ich,
was je ich verlor,
was je ich beweint,
wär' mir gewonnen —
fänd' ich den heiligen Freund,
umfing' den Helden mein Arm!

Siegmund
(umfaßt sie mit feuriger Glut).

Dich selige Frau
hält nun der Freund,
dem Waffe und Weib bestimmt!
Heiß in der Brust
brennt mir der Eid,
der mich dir Edlen vermählt.
Was je ich ersehnt,
ersah ich in dir;
in dir fand ich,
was je mir gefehlt!
Littest du Schmach,
und schmerzte mich Leid;
war ich geächtet,
und warst du entehrt:
freudige Rache
ruft nun den Frohen!
Auf lach' ich
in heiliger Lust,
halt' ich dich Hehre umfangen,
fühl' ich dein schlagendes Herz!

Sieglinde
(fährt erschrocken zusammen und reißt sich los).

Ha, wer ging? wer kam herein?

(Die hintere Türe ist aufgesprungen und bleibt weit geöffnet: außen herrliche Frühlingsnacht: der Vollmond leuchtet herein und wirft sein helles Licht auf das Paar, das so sich plötzlich in voller Deutlichkeit wahrnehmen kann.)

Siegmund
(in leiser Entzückung).

Keiner ging —
doch einer kam:
siehe, der Lenz
lacht in den Saal!

(Er zieht sie mit sanftem Ungestüm zu sich auf das Lager.)

Winterstürme wichen
dem Wonnemond,

in mildem Lichte
leuchtet der Lenz;
auf lauen Lüften
lind und lieblich,
Wunder webend
er sich wiegt;
über Wald und Auen
weht sein Atem,
weit geöffnet
lacht sein Aug'.
Aus sel'ger Vöglein Sange
süß er tönt,
holdeste Düfte
haucht er aus;
seinem warmen Blut entblühen
wonnige Blumen,
Keim und Sproß
entsprießt seiner Kraft.
Mit zarter Waffen Zier
bezwingt er die Welt;
Winter und Sturm wichen
der starken Wehr: —
Wohl mußte den tapf'ren Streichen
die strenge Türe auch weichen,
die trotzig und starr
uns — trennte von ihm. —
Zu seiner Schwester
schwang er sich her;
die Liebe lockte den Lenz;
in unsrem Busen
barg sie sich tief;
nun lacht sie selig dem Licht.
Die bräutliche Schwester
befreite der Bruder;
zertrümmert liegt,
was sie getrennt;
jauchzend grüßt sich
das junge Paar:
vereint sind Liebe und Lenz!

Sieglinde.

Du bist der Lenz,
nach dem ich verlangte
in frostigen Winters Frist;
dich grüßte mein Herz
mit heiligem Graun,
als dein Blick zuerst mir erblühte. —
Fremdes nur sah ich von je,
freundlos war mir das Nahe;
als hätt' ich nie es gekannt,
war, was immer mir kam.
Doch dich kannt' ich
deutlich und klar:
als mein Auge dich sah,
warst du mein eigen:
was im Busen ich barg,
was ich bin,
hell wie der Tag
taucht' es mir auf,
wie tönender Schall
schlug's an mein Ohr,
als in frostig öder Fremde
zuerst den Freund ich ersah.

(Sie hängt sich entzückt an seinen Hals und blickt ihm nahe ins Gesicht.)

Siegmund.

O süßeste Wonne!
Seligstes Weib!

Sieglinde
(dicht an seinen Augen).

Laß in Nähe
zu dir mich neigen,
daß deutlich ich schaue
den hehren Schein,
der dir aus Augen
und Antlitz bricht,
und so süß die Sinne mir zwingt!

Siegmund.

Im Lenzesmond
leuchtest du hell;
hehr umwebt dich
das Wellenhaar:
was mich berückt,
errat' ich nun leicht —
denn wonnig weidet mein Blick.

Sieglinde
(schlägt ihm die Locken von der Stirn zurück und betrachtet ihn staunend).

Wie dir die Stirn
so offen steht,
in den Schläfen der Adern
Geäst sich schlingt!
Mir zagt's vor der Wonne,
die mich entzückt —
ein Wunder will mich gemahnen: —
den heut' zuerst ich erschaut,
mein Auge sah dich schon!

Siegmund.

Ein Minnetraum
gemahnt auch mich:
in heißem Sehnen
sah ich dich schon!

Sieglinde.

Im Bach erblickt' ich
mein eigen Bild —
und jetzt gewahr' ich es wieder:
wie einst dem Teich es enttaucht,
bietest mein Bild mir nun du!

Siegmund.

Du bist das Bild,
das ich in mir barg.

Sieglinde
(den Blick schnell abwendend).

O still! laß mich
der Stimme lauschen: —

mich dünkt, ihren Klang
hört' ich als Kind — —
doch nein! ich hörte sie neulich,
als meiner Stimme Schall
mir wiederhallte der Wald.

Siegmund.
O lieblichste Laute,
denen ich lausche!

Sieglinde
(schnell ihm wieder ins Auge spähend).
Deines Auges Glut
erglänzte mir schon: —
so blickte der Greis
grüßend auf mich,
als der Traurigen Trost er gab.
An dem kühnen Blick
erkannt' ihn sein Kind —
schon wollt' ich beim Namen ihn nennen — —
(Sie hält inne und fährt dann leise fort.)
Wehwalt heißt du fürwahr?

Siegmund.
Nicht heiß' ich so,
seit du mich liebst:
nun walt' ich der hehrsten Wonnen!

Sieglinde.
Und Friedmund darfst du
froh dich nicht nennen?

Siegmund.
Heiße mich du,
wie du liebst, daß ich heiße:
den Namen nehm' ich von dir!

Sieglinde.
Doch nanntest du Wolfe den Vater?

Siegmund.

Ein Wolf war er feigen Füchsen!
Doch dem so stolz
strahlte das Auge,
wie, Herrliche, hehr dir es strahlt,
der war — Wälse genannt.

Sieglinde
(außer sich).

War Wälse dein Vater,
und bist du ein Wälsung,
stieß er für dich
sein Schwert in den Stamm —
so laß mich dich heißen,
wie ich dich liebe:
Siegmund —
so nenn' ich dich!

Siegmund
(springt auf den Stamm zu und faßt den Schwertgriff).

Siegmund heiß' ich,
und Siegmund bin ich:
bezeug' es dies Schwert,
das zaglos ich halte!
Wälse verhieß mir,
in höchster Not
sollt' ich es finden:
ich fass' es nun!
Heiligster Minne
höchste Not,
sehnender Liebe
sehrende Not
brennt mir hell in der Brust,
drängt zu Tat und Tod! —
Notung! Notung!
so nenn' ich dich Schwert —
Notung! Notung!
neidlicher Stahl!

Zeig' deiner Schärfe
schneidenden Zahn:
heraus aus der Scheide zu mir!

(Er zieht mit einem gewaltigen Zuck das Schwert aus dem Stamme und zeigt es der von Staunen und Entzücken erfaßten Sieglinde.)

Siegmund den Wälsung
siehst du, Weib!
Als Brautgabe
bringt er dies Schwert:
so freit er sich
die seligste Frau;
dem Feindeshaus
entführt er dich so.
Fern von hier
folge ihm nun,
fort in des Lenzes
lachendes Haus:
dort schützt dich Notung, das Schwert,
wenn Siegmund dir liebend erlag!

(Er umfaßt sie, um sie mit sich fortzuziehen.)

Sieglinde
(in höchster Trunkenheit.)

Bist du Siegmund,
den ich hier sehe —
Sieglinde bin ich,
die dich ersehnt:
die eigne Schwester
gewannst du zueins mit dem Schwert!

Siegmund.

Braut und Schwester
bist du dem Bruder —
so blühe denn Wälsungen-Blut!

(Er zieht sie mit wütender Glut an sich; sie sinkt mit einem Schrei an seine Brust. — Der Vorhang fällt schnell.)

Zweiter Aufzug.

Wildes Felsengebirge.

Im Hintergrunde zieht sich von unten her eine Schlucht herauf, die auf ein erhöhtes Felsjoch mündet; von diesem senkt sich der Boden dem Vordergrunde zu wieder abwärts.

(Wotan, kriegerisch gewaffnet, und mit Speer: vor ihm Brünnhilde, als Walküre, ebenfalls in voller Waffenrüstung.)

Wotan.

Nun zäume dein Roß,
reisige Maid!
Bald entbrennt
brünstiger Streit:
Brünnhilde stürme zum Kampf,
dem Wälsung kiese sie Sieg!
Hunding wähle sich,
wem er gehört:
nach Walhall taugt er mir nicht.
Drum rüstig und rasch
reite zur Wal!

Brünnhilde

(jauchzend von Fels zu Fels in die Höhe rechts hinaufspringend).

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!
Hahei! Hahei! Heiaho!

(Auf einer hohen Felsspitze hält sie an, blickt in die hintere Schlucht hinab und ruft zu Wotan zurück.)

Dir rat' ich, Vater,
rüste dich selbst;
harten Sturm
sollst du bestehn:
Fricka naht, deine Frau,
im Wagen mit dem Widdergespann.
Hei! wie die goldne
Geißel sie schwingt;
die armen Tiere
ächzen vor Angst;

wild rasseln die Räder:
zornig fährt sie zum Zank.
In solchem Strauße
streit' ich nicht gern,
lieb' ich auch mutiger
Männer Schlacht:
drum sieh, wie den Sturm du bestehst;
ich Lustige lass' dich im Stich! —
Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!
Hahei! Hahei! Hojohei!

(Sie ist hinter der Gebirgshöhe zur Seite verschwunden, während aus der Schlucht herauf Fricka in einem mit zwei Widdern bespannten Wagen auf dem Joch anlangt: dort steigt sie schnell ab und schreitet dann heftig in den Vordergrund auf Wotan zu.)

Wotan
(indem er sie kommen sieht).

Der alte Sturm,
Die alte Müh!
Doch Stand muß ich hier halten.

Fricka.

Wo in Bergen du dich birgst,
Der Gattin Blick zu entgehn,
einsam hier
such' ich dich auf,
daß Hilfe du mir verhießest.

Wotan.

Was Fricka kümmert,
künde sie frei.

Fricka.

Ich vernahm Hundings Not,
um Rache rief er mich an:
der Ehe Hüterin
hörte ihn,
verhieß streng
zu strafen die Tat
des frech frevelnden Paars,
das kühn den Gatten gekränkt. —

Von dir nun heisch' ich
harte Buße
an Sieglinde und Siegmund.

Wotan.

Was so Schlimmes
schuf das Paar,
das liebend einte der Lenz?
Der Minne Zauber
entzückte sie:
wer büßt mir der Minne Macht?

Fricka.*

Wie törig und taub du dich stellst,
als wüßtest fürwahr du nicht,
daß um der Ehe
heiligen Eid,
den hart gekränkten, ich klage!

* Ich ergänze hier die ursprüngliche Fassung dieser Szene, wie sie vor der musikalischen Ausführung entworfen war.

Fricka.

Wie törig und taub du dich stellst,
als wüßtest fürwahr du nicht,
an welchen Frevel
Fricka dich mahnt,
was im Herzen sie härmt.

Wotan.

Du siehst nur das eine;
das andre seh' ich,
das jenes mir jagt aus dem Blick.

Fricka.

Das eine nur seh' ich,
was ewig ich hüte,
der Ehe heiligen Eid:
meine Seele kränkt,
wer ihn versehrt,
wer ihn trübt, trifft mir das Herz.

Wotan.

Unheilig
acht' ich den Eid,
der Unliebende eint;
und mir wahrlich
mute nicht zu,
daß mit Zwang ich halte,
was dir nicht haftet:
denn wo kühn Kräfte sich regen,
da rat' ich offen zum Krieg.

Fricka.

Achtest du rühmlich
der Ehe Bruch,
so prahle nun weiter
und preis' es heilig,
daß Blutschande entblüht
dem Bund eines Zwillingspaars.

Wotan.

So zweifellos sprichst du von Ehe,
wo nur Zwang von Liebe ich seh'?
Unheilig
acht' ich den Eid,
der Unliebende eint,
Wahrlich, leicht
wiegt dir das Weib,
weihest du selbst die Gewalt,
die für Hunding freite Frau!

Fricka.

Wenn blinde Gewalt
trotzig und wild
rings zertrümmert die Welt,
wer trägt einzig
des Unheils Schuld,
als Wotan, Wütender, du?
Schwache beschirmst du nie,
Starken stehst du nur bei:
der Männer Rasen

Mir schaudert das Herz,
es schwindelt mein Hirn:
bräutlich umfing
die Schwester der Bruder!
Wann — ward es erlebt,
daß leiblich Geschwister sich liebten?

Wotan.

Heut' — hast du's erlebt:
erfahre so,
was von selbst sich fügt,
sei zuvor auch nie es geschehn.
Daß jene sich lieben,
leuchtet dir hell:
drum höre redlichen Rat!
Soll süße Lust
deinen Segen dir lohnen,

---

in rauhem Mut,
Mord und Raub
ist dein mächtig Werk;
das meine doch ist es allein,
daß eines noch heilig und hehr.
Wo nach Ruhe
der Rauhe sich sehnt,
wo des Wechsels
sehrender Wut
wehre sanft ein Besitz, —
dort steh' ich lauschend still.
Der zerrissenen Sitte
lenkendes Seil
bind' ich neu zum Band:
wo alles verloren,
lab' ich mich so
an der Hoffnung heiligem Tau. —
Übte Hunding
einstens Gewalt,
was ich Schwache nicht wehren konnte,
du ließest es kühn gewähren:

so segne, lachend der Liebe,
Siegmund und Sieglindes Bund!

**Fricka

(in höchste Entrüstung ausbrechend).

So ist es denn aus
mit den ewigen Göttern,
seit du die wilden
Wälsungen zeugtest? —
Heraus sagt' ich's —
traf ich den Sinn? —
Nichts gilt dir der Hehren
heilige Sippe;
hin wirfst du alles,
was einst du geachtet;
zerreißest die Bande,
die selbst du gebunden;

---

sühnte er dann
des Frevels Schuld,
Freundin ward ihm da Fricka
durch heiliger Ehe Eid:
so vergess' ich,
was je er beging,
mit meinem Schutze
schirm' ich sein Recht.
Der nicht seinem Frevel gesteuert,
meinen Frieden stör' er nun nicht!

Wotan.

Stört' ich dich je
in deinem Walten?
Gewähren ließ ich dich stets.
Knüpfe du bindender
Knoten Band,
fessle, was nicht sich fügt;
heuchle Frieden,
und freue dich hehr
ob gelogner Liebe Eid;

löseſt lachend
des Himmels Haft —
daß nach Luſt und Laune nur walte
dies frevelnde Zwillingspaar,
deiner Untreue zuchtloſe Frucht! —
O, was klag' ich
um Ehe und Eid,
da zuerſt du ſelbſt ſie verſehrt!
Die treue Gattin
trogeſt du ſtets:
wo eine Tiefe,
wo eine Höhe,
dahin lugte
lüſtern dein Blick,
wie des Wechſels Luſt du gewännſt
und höhnend kränkteſt mein Herz!
Trauernden Sinnes

---

doch mir, wahrlich,
mute nicht zu,
daß mit Zwang ich halte,
was dir nicht haftet;
denn wo kühn Kräfte ſich regen,
da gewähr' ich offen den Krieg.

Fricka.

Achteſt du rühmlich
der Ehe Bruch,
ſo prahle nun weiter
und preiſ' es heilig,
daß Blutſchande entblüht
dem Bund eines Zwillingspaars.
Mir ſchaudert das Herz,
es ſchwindelt mein Hirn:
bräutlich umfing
die Schweſter der Bruder!
Wann — ward es erlebt,
daß leiblich Geſchwiſter ſich liebten?

Wotan.

Heut' — haſt du's erlebt:

mußt' ich's ertragen,
zogst du zur Schlacht
mit den schlimmen Mädchen,
die wilder Minne
Bund dir gebar;
denn dein Weib noch scheutest du so,
daß der Walküren Schar,
und Brünnhilde selbst,
deines Wunsches Braut,
in Gehorsam der Herrin du gabst.
Doch jetzt, da dir neue
Namen gefielen,
als „Wälse" wölfisch
im Walde du schweiftest;
jetzt, da zu niedrigster
Schmach du dich neigtest,
gemeiner Menschen

---

erfahre so,
was von selbst sich fügt,
sei zuvor auch nie es geschehn.

Fricka.

So frechen Hohn
nur weckt dir mein Harm?
Deinen Spott nur erzielt
mein brennender Zorn?
Verlachst du die Würde,
die selbst du verliehn?
Zertrittst du die Ehre
des eignen Weibes?
Wohin rennst du,
rasender Gott,
reißest die Schöpfung du ein,
der selbst das Gesetz du gabst?

Wotan.

Des Urgesetzes
walt' ich vor allem:

ein Paar zu erzeugen:
jetzt dem Wurfe der Wölfin
wirfst du zu Füßen dein Weib? —
So führ' es denn aus,
fülle das Maß:
die Betrogne laß auch zertreten!

Wotan
(ruhig).
Nichts lerntest du,
wollt' ich dich lehren,
was nie du erkennen kannst,
eh' nicht ertagte die Tat.
Stets Gewohntes
nur magst du verstehn:
doch was noch nie sich traf,
danach trachtet mein Sinn! —

---

wo Kräfte zeugen und kreisen,
zieh' ich meines Wirkens Kreis;
wohin er läuft,
leit' ich den Strom,
den Quell hüt' ich,
aus dem er quillt:
wo Leibes- und Liebeskraft,
da wahrt' ich mir Lebensmacht.
Das Zwillingspaar
zwang meine Macht:
Minne nährt' es
im Mutterschoß;
unbewußt lag es einst dort,
unbewußt liebt' es sich jetzt.
Soll süßer Lohn
deinem Segen entblühn,
so segne mit göttlich
heiliger Gunst
Siegmunds und Sieglindes Bund.
(Im Text bei ** fortzufahren.)

Eines höre!
Not tut ein Held,
der, ledig göttlichen Schutzes,
sich löse vom Göttergesetz:
so nur taugt er
zu wirken die Tat,
die, wie not sie den Göttern,
dem Gott doch zu wirken verwehrt.

Fricka.

Mit tiefem Sinne
willst du mich täuschen!
Was Hehres sollten
Helden je wirken,
das ihren Göttern verwehrt,
deren Gunst in ihnen nur wirkt?

Wotan.

Ihres eignen Mutes
achtest du nicht.

Fricka.

Wer hauchte Menschen ihn ein?
Wer hellte den blödenden Blick?
In deinem Schutz
scheinen sie stark,
durch deinen Stachel
streben sie auf:
du — reizest sie einzig,
die so mir Ew'gen du rühmst.
Mit neuer List
willst du mich belügen,
durch neue Ränke
jetzt mir entrinnen;
doch diesen Wälsung
gewinnst du dir nicht:
in ihm treff' ich nur dich,
denn durch dich trotzt er allein.

Wotan.

In wilden Leiden
erwuchs er sich selbst:
mein Schutz schirmte ihn nie.

Fricka.

So schütz' auch heut' ihn nicht;
nimm ihm das Schwert,
das du ihm geschenkt!

Wotan.

Das Schwert?

Fricka.

Ja — das Schwert,
das zauberstark
zuckende Schwert,
das du Gott dem Sohne gab'st.

Wotan.

Siegmund gewann es sich
selbst in der Not.

Fricka.

Du schuf'st ihm die Not,
wie das neidliche Schwert:
willst du mich täuschen,
die Tag und Nacht
bang auf den Fersen dir folgt?
Für ihn stießest du
das Schwert in den Stamm;
du verhießest ihm
die hehre Wehr:
willst du es leugnen,
daß nur deine List
ihn lockte, wo er es fänd'?

(Wotan macht eine Gebärde des Grimmes.)

Mit Unfreien
streitet kein Edler,
den Frevler straft nur der Freie:
wider deine Kraft

führt' ich wohl Krieg;
doch Siegmund verfiel mir als Knecht.
(Wotan wendet sich unmutig ab.)
Der dir als Herren
hörig und eigen,
gehorchen soll ihm
dein ew'ges Gemahl?
Soll mich in Schmach
der Niedrigste schmäh'n,
dem Frechen zum Sporn,
dem Freien zum Spott?
Das kann mein Gatte nicht wollen,
die Göttin entweiht er nicht so!

Wotan
(finster).
Was verlangst du?

Fricka.
Laß von dem Wälsung!

Wotan
(mit gedämpfter Stimme).
Er geh' seines Weg's.

Fricka.
Doch du — schütze ihn nicht,
wenn zur Schlacht der Rächer ihn ruft.

Wotan.
Ich — schütze ihn nicht.

Fricka.
Sieh' mir ins Auge,
sinne nicht Trug!
Die Walküre wend' auch von ihm!

Wotan.
Die Walküre walte frei.

Fricka.
Nicht doch! Deinen Willen
vollbringt sie allein:
verbiete ihr Siegmunds Sieg!

Wotan
(mit heftigem inneren Kampfe).

Ich kann ihn nicht fällen:
er fand mein Schwert!

Fricka.

Entzieh' dem den Zauber,
zerknick' es dem Knecht:
schutzlos schau' ihn der Feind!

(Sie vernimmt von der Höhe her den jauchzenden Walkürenruf Brünnhildes: diese erscheint dann selbst mit ihrem Roß auf dem Felspfade rechts.)

Dort kommt deine kühne Maid:
jauchzend jagt sie daher.

Wotan
(dumpf für sich).

Ich rief sie für Siegmund zu Roß!

Fricka.

Deiner ew'gen Gattin
heilige Ehre
schirme heut' ihr Schild!
Von Menschen verlacht,
verlustig der Macht,
gingen wir Götter zu Grund,
würde heut' nicht hehr
und herrlich mein Recht
gerächt von der mutigen Maid. —
Der Wälsung fällt meiner Ehre:
empfah' ich von Wotan den Eid?

Wotan
(in furchtbarem Unmut und innerem Grimm auf einen Felsensitz sich werfend).

Nimm den Eid!

(Als Brünnhilde von der Höhe aus Fricka gewahrte, brach sie schnell ihren Gesang ab, und hat nun still und langsam ihr Roß am Zügel den Felsweg herabgeleitet; sie birgt dieses jetzt in einer Höhle, als Fricka, zu ihrem Wagen sich zurückwendend, an ihr vorbeischreitet.)

Fricka
(zu Brünnhilde).

Heervater
harret dein:

laß ihn dir künden,
wie er das Los gekiest!
(Sie besteigt den Wagen und fährt schnell nach hinten davon.)

Brünnhilde
(tritt mit verwunderter und besorgter Miene vor Wotan, der, auf dem Felssitz zurückgelehnt, das Haupt auf die Hand gestützt, in finsteres Brüten versunken ist).

Schlimm, fürcht' ich,
schloß der Streit,
lachte Fricka dem Lose! —
Vater, was soll
dein Kind erfahren?
Trübe scheinst du und traurig!

Wotan
(läßt den Arm machtlos sinken und den Kopf in den Nacken fallen).

In eig'ner Fessel
fing ich mich: —
ich unfreiester aller!

Brünnhilde.

So sah ich dich nie!
Was nagt dir das Herz?

Wotan
(im wilden Ausbruche den Arm erhebend).

O heilige Schmach!
O schmählicher Harm!
Götternot!
Götternot!
Endloser Grimm!
Ewiger Gram!
Der Traurigste bin ich von allen!

Brünnhilde
(wirft erschrocken Schild, Speer und Helm von sich und läßt sich mit besorgter Zutraulichkeit zu Wotans Füßen nieder).

Vater! Vater!
Sage, was ist dir?
Wie erschreck'st du mit Sorge dein Kind!
Vertraue mir:

ich bin dir treu;
sieh', Brünnhilde bittet!
(Sie legt traulich und ängstlich Haupt und Hände ihm auf Knie und Schoß.)

Wotan
(blickt ihr lange ins Auge und streichelt ihr dann die Locken: wie aus tiefem Sinnen zu sich kommend, beginnt er endlich mit sehr leiser Stimme).

Lass' ich's verlauten,
lös' ich dann nicht
meines Willens haltenden Haft?

Brünnhilde
(ihm ebenso leise erwidernd).

Zu Wotans Willen sprichst du,
sag'st du mir, was du willst:
wer — bin ich,
wär' ich dein Wille nicht?

Wotan.

Was keinem in Worten ich künde,
unausgesprochen
bleib' es ewig:
mit mir nur rat' ich,
red' ich zu dir. — — —
(Mit noch gedämpfterer, schauerlicher Stimme, während er Brünnhilden unverwandt in das Auge blickt.)

Als junger Liebe
Lust mir verblich,
verlangte nach Macht mein Mut:
von jäher Wünsche
Wüten gejagt,
gewann ich mir die Welt.
Unwissend trugvoll
übt' ich Untreue,
band durch Verträge,
was Unheil barg:
listig verlockte mich Loge,
der schweifend nun verschwand. —
Von der Liebe doch
mocht' ich nicht lassen;
in der Macht gehrt' ich nach Minne:
den Nacht gebar,

der bange Nibelung,
Alberich brach ihren Bund;
er fluchte der Liebe
und gewann durch den Fluch
des Rheines glänzendes Gold,
und mit ihm maßlose Macht.
Den Reif, den er schuf,
entriß ich ihm listig!
doch nicht dem Rhein
gab ich ihn zurück;
mit ihm bezahlt' ich
Walhalls Zinnen,
der Burg, die Riesen mir bauten,
aus der ich der Welt nun gebot. —
Die alles weiß,
was einstens war,
Erda, die weihlich
weiseste Wala,
riet mir ab von dem Ring,
warnte vor ewigem Ende.
Von dem Ende wollt' ich
mehr noch wissen;
doch schweigend entschwand mir das Weib.
Da verlor ich den leichten Mut;
zu wissen begehrt' es den Gott:
in den Schoß der Welt
schwang ich mich hinab,
mit Liebes-Zauber
zwang ich die Wala,
stört' ihres Wissens Stolz,
daß sie nun Rede mir stand.
Kunde empfing ich von ihr;
von mir doch barg sie ein Pfand:
der Welt weisestes Weib
gebar mir, Brünnhilde, dich.
Mit acht Schwestern
zog ich dich auf:
durch euch Walküren
wollt' ich wenden,

was mir die Wala
zu fürchten schuf —
ein schmähliches Ende der Ew'gen.
Daß stark zum Streit
uns fände der Feind,
hieß ich euch Helden mir schaffen:
die herrisch wir sonst
in Gesetzen hielten,
die Männer, denen
den Mut wir gewehrt,
die durch trüber Verträge
trügende Bande
zu blindem Gehorsam
wir uns gebunden —
die solltet zu Sturm
und Streit ihr nun stacheln,
ihre Kraft reizen
zu rauhem Krieg,
daß kühner Kämpfer Scharen
ich samm'le in Walhalls Saal.

Brünnhilde.

Deinen Saal füllten wir weidlich:
viele schon führt' ich dir zu.
Was macht dir nun Sorge,
da nie wir gesäumt?

Wotan.

Ein and'res ist's:
achte es wohl,
wes mich die Wala gewarnt! —
Durch Alberichs Heer
droht uns das Ende:
in neidischem Grimm
grollt mir der Niblung;
doch scheu' ich nun nicht
seine nächtlichen Scharen —
meine Helden schüfen mir Sieg.
Nur wenn je den Ring
zurück er gewänne —

dann wäre Walhall verloren:
der der Liebe fluchte,
er allein
nützte neidisch
des Ringes Runen
zu aller Edlen
endloser Schmach;
der Helden Mut
entwendet' er mir;
die kühnen selber
zwäng' er zum Kampf;
mit ihrer Kraft
bekriegte er mich.
Sorgend sann ich nun selbst,
den Ring dem Feind zu entreißen:
der Riesen einer,
denen ich einst
mit verfluchtem Gold
den Fleiß vergalt,
Fafner hütet den Hort,
um den er den Bruder gefällt.
Ihm müßt' ich den Reif entringen,
den selbst als Zoll ich ihm zahlte:
doch mit dem ich vertrug,
ihn darf ich nicht treffen;
machtlos vor ihm
erläge mein Mut.
Das sind die Bande,
die mich binden:
der durch Verträge ich Herr,
den Verträgen bin ich nun Knecht.
Nur einer dürfte,
was ich nicht darf:
ein Held, dem helfend
nie ich mich neigte;
der fremd dem Gotte,
frei seiner Gunst,
unbewußt,
ohne Geheiß,

aus eigner Not
mit der eig'nen Wehr
schüfe die Tat,
die ich scheuen muß,
die nie mein Rat ihm riet,
wünscht sie auch einzig mein Wunsch. —
Der entgegen dem Gott
für mich föchte,
den freundlichen Feind,
wie fänd' ich ihn?
Wie schüf' ich den Freien,
den nie ich schirme,
der in eig'nem Trotze
der trauteste mir?
Wie macht' ich den and'ren,
der nicht mehr ich,
und aus sich wirkte,
was ich nur will? —
O göttliche Schmach!
O schmähliche Not!
Zum Ekel find' ich
ewig nur mich
in allem, was ich erwirke!
Das and're, das ich ersehne,
das and're erseh' ich nie;
denn selbst muß der Freie sich schaffen —
Knechte erknet' ich mir nur!

Brünnhilde.

Doch der Wälsung, Siegmund?
wirkt er nicht selbst?

Wotan.

Wild durchschweift' ich
mit ihm die Wälder;
gegen der Götter Rat
reizte kühn ich ihn auf —
gegen der Götter Rache
schützt ihn nun einzig das Schwert,
das eines Gottes

Gunst ihm beschied. —
Wie wollt' ich listig
selbst mich belügen?
So leicht entfrug mir
ja Fricka den Trug!
Zu tiefster Scham
durchschaute sie mich: —
ihrem Willen muß ich gewähren!

Brünnhilde.

So nimmst du von Siegmund den Sieg?

Wotan

(in wilden Schmerz der Verzweiflung ausbrechend)

Ich berührte Alberichs Ring —
gierig hielt ich das Gold!
Der Fluch, den ich floh,
nicht flieht er nun mich: —
was ich liebe, muß ich verlassen,
morden, was je ich minne,
trügend verraten,
wer mir vertraut! —
Fahre denn hin,
herrische Pracht,
göttlichen Prunkes
prahlende Schmach!
Zusammen breche,
was ich gebaut!
Auf geb' ich mein Werk;
eines nur will ich noch:
das Ende — —
das Ende! —

(Er hält sinnend ein.)

Und für des Ende
sorgt Alberich! —
Jetzt versteh' ich
den stummen Sinn
des wilden Wortes der Wala: —
„Wenn der Liebe finstrer Feind
zürnend zeugt einen Sohn,

der Seligen Ende
säumt dann nicht!"
Vom Niblung jüngst
vernahm ich die Mär',
daß ein Weib der Zwerg bewältigt,
des Gunst Gold ihm erzwang.
Des Hasses Frucht
hegt eine Frau;
des Neides Kraft
kreiß't ihr im Schoße:
das Wunder gelang
dem Liebelosen:
doch der in Liebe ich frei'te,
den Freien erlang' ich mir nie! —
(Grimmig.)
So nimm meinen Segen!
Niblungen-Sohn!
Was tief mich ekelt,
dir geb' ich's zum Erbe,
der Gottheit nichtigen Glanz:
zernage sie gierig dein Neid!

Brünnhilde
(erschrocken).
O sag', künde!
Was soll nun dein Kind?

Wotan
(bitter).
Fromm streite für Fricka,
hüte ihr Ehe und Eide!
Was sie erkor,
das kiese auch ich:
was frommte mir eig'ner Wille?
Einen Freien kann ich nicht wollen —
für Frickas Knechte
kämpfe du nun!

Brünnhilde.
Weh! nimm reuig
zurück das Wort!

Du liebst Siegmund:
dir zulieb —
ich weiß es — schütz' ich den Wälsung.

Wotan.

Fällen sollst du Siegmund,
für Hunding erfechten den Sieg!
Hüte dich wohl
und halte dich stark;
all deiner Kühnheit
entbiete im Kampf:
ein Sieg-Schwert
schwingt Siegmund —
schwerlich fällt er dir feig.

Brünnhilde.

Den du zu lieben
stets mich gelehrt,
der in hehrer Tugend
dem Herzen dir teuer —
gegen ihn zwingt mich nimmer
dein zwiespältig Wort.

Wotan.

Ha, Freche du!
Frevelst du mir?
Was bist du, als meines Willens
blind wählende Kür? —
Da mit dir ich tagte,
sank ich so tief,
daß zum Schimpf der eig'nen
Geschöpfe ich ward?
Kenn'st du, Kind, meinen Zorn?
Verzage dein Mut,
wenn je zermalmend
auf dich stürzte sein Strahl!
In meinem Busen
berg' ich den Grimm,
der in Grauen und Wust
wirft ein Welt,

die einst zur Lust mir gelacht: —
wehe dem, den er trifft!
Trauer schüf' ihm sein Trotz! —
Drum rat' ich dir,
reize mich nicht;
besorge, was ich befahl: —
Siegmund falle! —
Dies sei der Walküre Werk.

(Er stürmt fort und verschwindet schnell links im Gebirge.)

Brünnhilde

(steht lange betäubt und erschrocken).

So — sah ich
Siegvater nie,
erzürnt' ihn sonst auch ein Zank!

(Sie neigt sich betrübt und nimmt ihre Waffen auf, mit denen sie sich wieder rüstet.)

Schwer wiegt mir
der Waffen Wucht: —
wenn nach Lust ich focht,
wie waren sie leicht! —
Zu böser Schlacht
schleich' ich heut' so bang! —

(Sie sinnt und seufzt dann auf.)

Weh', mein Wälsung!
Im höchsten Leid
muß dich treulos die Treue verlassen! —

(Sie wendet sich nach hinten und gewahrt Siegmund und Sieglinde, wie sie aus der Schlucht heraufsteigen; sie betrachtet die Nahenden einen Augenblick und wendet sich dann in die Höhle zu ihrem Roß, so daß sie dem Zuschauer gänzlich verschwindet.)

(Siegmund und Sieglinde treten auf. Sie schreitet hastig voraus; er sucht sie aufzuhalten.)

Siegmund.

Raste nun hier:
gönne dir Ruh'!

Sieglinde.

Weiter! Weiter!

Siegmund
(umfaßt sie mit sanfter Gewalt).

Nicht weiter nun!
Verweile, süßestes Weib! —
Aus Wonne-Entzücken
zucktest du auf,
mit jäher Hast
jagtest du fort;
kaum folgt' ich der wilden Flucht:
durch Wald und Flur,
über Fels und Stein,
sprachlos schweigend
sprang'st du dahin;
zur Rast hielt dich kein Ruf.
(Sie starrt wild vor sich hin.)
Ruhe nun aus:
rede zu mir!
Ende des Schweigens Angst!
Sieh, dein Bruder
hält seine Braut:
Siegmund ist dir Gesell!
(Er hat sie unvermerkt nach dem Steinsitze geleitet.)

Sieglinde
(blickt Siegmund mit wachsendem Entzücken in die Augen: dann umschlingt sie leidenschaftlich seinen Hals. Endlich fährt sie mit jähem Schreck auf, während Siegmund sie heftig faßt).

Hinweg! hinweg!
flieh' die Entweihte!
Unheilig
umfaßt dich mein Arm;
entehrt, geschändet
schwand dieser Leib:
flieh' die Leiche,
lasse sie los!
Der Wind mag sie verweh'n,
die wehrlos dem Edlen sich gab! — —
Da er sie liebend umfing,
da seligste Lust sie fand,
da ganz sie minnte der Mann,
der ganz ihr Minne geweckt —

vor der süßesten Wonne
heiligster Weihe,
die ganz ihre Sinne
und Seele durchdrang,
Grauen und Schauder
ob gräßlichster Schande
mußte mit Schreck
die Schmähliche fassen,
die je dem Manne gehorcht,
der ohne Minne sie hielt! —
Laß die Verfluchte,
laß sie dich flieh'n! —
Verworfen bin ich,
der Würde bar!
Dir reinstem Manne
muß ich entrinnen;
dir herrlichem darf ich
nimmer gehören:
Schande bring' ich dem Bruder,
Schmach dem freienden Freund!

Siegmund.

Was je Schande dir schuf,
das büßt nun des Frevlers Blut!
Drum fliehe nicht weiter!
harre des Feindes;
hier — soll er mir fallen:
wenn Notung ihm
das Herz zernagt,
Rache dann hast du erreicht!

Sieglinde
(schrickt auf und lauscht).

Horch! die Hörner —
hör'st du den Ruf? —
Ringsher tönt
wütend Getös';
aus Wald und Gau
gellt es herauf.
Hunding erwachte

von hartem Schlaf!
Sippen und Hunde
ruft er zusammen;
mutig gehetzt
heult die Meute,
wild bellt sie zum Himmel
um der Ehe gebrochenen Eid!

(Sie lacht wie wahnsinnig auf: — dann schrickt sie ängstlich zusammen.)

Wo bist du, Siegmund?
seh' ich dich noch?
Brünstig geliebter
leuchtender Bruder!
Deines Auges Stern
laß noch einmal mir strahlen:
wehre dem Kuß
des verworf'nen Weibes nicht!
Horch! o horch!
das ist Hundings Horn!
Seine Meute naht
mit mächt'ger Wehr.
Kein Schwert frommt
vor der Hunde Schwall: —
wirf es fort, Siegmund! —
Siegmund — wo bist du?
Ha dort — ich sehe dich —
schrecklich Gesicht! —
Rüden fletschen
die Zähne nach Fleisch;
sie achten nicht
deines edlen Blick's;
bei den Füßen packt dich
das feste Gebiß —
du fällst —
in Stücken zerstaucht das Schwert: —
die Esche stürzt —
es bricht der Stamm! —
Bruder! mein Bruder! —
Siegmund — ha! —

(Sie sinkt mit einem Schrei ohnmächtig in Siegmunds Arme.)

Siegmund.

Schwester! Geliebte!

(Er lauscht ihrem Atem und überzeugt sich, daß sie noch lebe. Er läßt sie an sich herabgleiten, so daß sie, als er sich selbst zum Sitze niederläßt, mit ihrem Haupt auf seinem Schoß zu ruhen kommt. In dieser Stellung verbleiben beide bis zum Schlusse des folgenden Auftrittes.)

(Langes Schweigen, während dessen Siegmund mit zärtlicher Sorge über Sieglinde sich hinneigt und mit einem langen Kusse ihr die Stirn küßt.) —

(Brünnhilde ist, ihr Roß am Zaume geleitend, aus der Höhle langsam und feierlich nach vornen geschritten und hält nun, Siegmund zur Seite, in geringer Entfernung von ihm. Sie trägt Schild und Speer in der einen Hand, lehnt sich mit der anderen an den Hals des Rosses und betrachtet so, in ernstem Schweigen, eine Zeitlang Siegmund.)

Brünnhilde.

Siegmund! —
Sieh' auf mich!
Ich — bin's,
der bald du folg'st.

Siegmund
(richtet den Blick zu ihr auf).

Wer bist du, sag',
die so schön und ernst mir erscheint?

Brünnhilde.

Nur Todgeweihten
taugt mein Anblick:
wer mich erschaut,
der scheidet vom Lebens-Licht.
Auf der Walstatt allein
erschein' ich Edlen:
Wer mich gewahrt,
zur Wal kor ich ihn mir.

Siegmund
(blickt ihr lange in das Auge, senkt dann sinnend das Haupt und wendet sich endlich mit feierlichem Ernste wieder zu ihr).

Der dir nun folgt,
wohin führ'st du den Helden?

Brünnhilde.

Zu Walvater,
der dich gewählt,
führ' ich dich:
nach Walhall folg'st du mir.

Siegmund.

In Walhalls Saal
Walvater find' ich allein?

Brünnhilde.

Gefall'ner Helden
hehre Schar
umfängt dich hold
mit hoch-heiligem Gruß.

Siegmund.

Fänd' ich in Walhall
Wälse, den eig'nen Vater?

Brünnhilde.

Den Vater findet
der Wälsung dort.

Siegmund.

Grüßt mich in Walhall
froh eine Frau?

Brünnhilde.

Wunschmädchen
walten dort hehr:
Wotans Tochter
reicht dir traulich den Trank.

Siegmund.

Hehr bist du;
heilig gewahr' ich
das Wotanskind:
doch eines sag' mir, du Ew'ge!
Begleitet den Bruder
die bräutliche Schwester?
Umfängt Siegmund
Sieglinde dort?

Brünnhilde.

Erdenluft
muß sie noch atmen;
Sieglinde
sieht Siegmund dort nicht!

Siegmund.

So grüße mir Walhall,
grüße mir Wotan,
grüße mir Wälse
und alle Helden —
grüß' auch die holden
Wunsches-Mädchen: —
zu ihnen folg' ich dir nicht.

Brünnhilde.

Du sah'st der Walküre
sehrenden Blick:
mit ihr mußt du nun zieh'n!

Siegmund.

Wo Sieglinde lebt
in Lust und Leid,
da will Siegmund auch säumen:
noch machte dein Blick
nicht mich erbleichen;
vom Bleiben zwingt er mich nie!

Brünnhilde.

So lange du leb'st
zwäng' dich wohl nichts;
doch zwingt dich Toren der Tod: —
ihn dir zu künden
kam ich her.

Siegmund.

Wo wäre der Held,
dem heut' ich fiel'?

Brünnhilde.

Hunding fällt dich im Streit.

Siegmund.

Mit stärk'rem drohe
als Hundings Streichen!
Lauerst du hier
lüstern auf Wal,

jenen kiese zum Fang:
ich denk' ihn zu fällen im Kampf.

Brünnhilde
(den Kopf schüttelnd).

Dir, Wälsung —
höre mich wohl! —
dir ward das Los gekies't.

Siegmund.

Kenn'st du dies Schwert?
Der mir es schuf,
beschied mir Sieg:
deinem Drohen trotz' ich mit ihm!

Brünnhilde
(mit stark erhobener Stimme).

Der dir es schuf,
beschied dir jetzt Tod:
seine Tugend nimmt er dem Schwert!

Siegmund
(heftig).

Schweig', und schrecke
die Schlummernde nicht!

(Er beugt sich, mit hervorbrechendem Schmerze, zärtlich über Sieglinde.)

Weh! Weh!
Du süßestes Weib!
Du traurigste aller Getreuen!
Gegen dich wütet
in Waffen die Welt:
und ich, dem du einzig vertraut,
für den du ihr einzig getrotzt —
mit meinem Schutz
nicht soll ich dich schirmen,
die Kühne verraten im Kampf?
O Schande ihm,
der das Schwert mir schuf,
beschied er mir Schimpf für Sieg!
muß ich denn fallen,
nicht fahr' ich nach Walhall —
Hella halte mich fest!

Brünnhilde
(erschüttert).

So wenig achtest du
ewige Wonne?
Alles wär' dir
das arme Weib,
das müd' und harmvoll
matt auf dem Schoße dir hängt?
Nichts sonst hieltest du hehr?

Siegmund
(bitter zu ihr aufblickend).

So jung und schön
erschimmerst du mir:
doch wie kalt und hart
kennt dich mein Herz! —
Kannst du nur höhnen,
so hebe dich fort,
du arge, fühllose Maid!
Doch mußt du dich weiden
an meinem Weh',
mein Leid letze dich denn;
meine Not labe
dein neidvolles Herz: —
nur von Walhalls spröden Wonnen
sprich du wahrlich mir nicht!

Brünnhilde
(mit wachsender Ergriffenheit).

Ich sehe die Not,
die das Herz dir nagt;
ich fühle des Helden
heiligen Harm — —
Siegmund, befiehl mir dein Weib:
mein Schutz umfange sie fest!

Siegmund.

Kein and'rer als ich
soll die Reine lebend berühren:
verfiel ich dem Tod,
die betäubte töt' ich zuvor!

Brünnhilde.

Wälsung! Rasender!
Hör' meinen Rat;
befiehl mir dein Weib
um des Pfandes willen,
das wonnig von dir es empfing!

Siegmund
(sein Schwert ziehend).

Dies Schwert —
das dem Treuen ein Trugvoller schuf;
dies Schwert —
das feig vor dem Feind mich verrät: —
frommt es nicht gegen den Feind,
so fromm' es denn wider den Freund! —
(Das Schwert auf Sieglinde zückend.)
Zwei Leben
lachen dir hier: —
nimm sie, Notung,
neidischer Stahl!
Nimm sie mit einem Streich!

Brünnhilde
(im heftigsten Sturme des Mitgefühls).

Halt' ein, Wälsung,
höre mein Wort!
Sieglinde lebe —
und Siegmund lebe mit ihr!
Beschlossen ist's;
das Schlachtlos wend' ich:
dir, Siegmund,
schaff' ich Segen und Sieg!
(Man hört aus dem fernen Hintergrunde Hornrüfe erschallen.)
Du hör'st den Ruf?
Nun rüste dich, Held!
Traue dem Schwert
und schwing' es getrost:
treu hält dir die Wehr,
wie die Walküre treu dich schützt! —
Leb' wohl, Siegmund,

seligster Held!
Auf der Walstatt grüß' ich dich wieder!

(Sie stürmt fort und verschwindet mit dem Rosse rechts in einer Seitenschlucht. Siegmund blickt ihr freudig und erhoben nach.)

(Die Bühne hat sich allmählich verfinstert: schwere Gewitterwolken senken sich auf den Hintergrund herab und hüllen die Gebirgswände, die Schlucht und das erhöhte Bergjoch nach und nach gänzlich ein. — Von allen Seiten lassen sich aus der Ferne Rufe von Heerhörnern vernehmen, die während des Folgenden allmählich näher erschallen.)

Siegmund
(über Sieglinde sich beugend).

Zauberfest
bezähmt ein Schlaf
der Holden Schmerz und Harm: —
da die Walküre zu mir trat,
schuf sie ihr den wonnigen Trost?
Sollte die grimmige Wahl
nicht schrecken ein gramvolles Weib? —
Leblos scheint sie,
die dennoch lebt:
der Traurigsten kos't
ein lächelnder Traum. —

(Neue Hornrufe.)

So schlummre nun fort,
bis die Schlacht gekämpft,
und Friede dich erfreu'!

(Er legt sie sanft auf den Steinsitz, küßt ihr die Stirn, und bricht dann, nach abermaligen Hornrufen, auf.)

Der dort mich ruft,
rüste sich nun;
was ihm gebührt,
biet' ich ihm:
Notung zahl' ihm den Zoll!

(Er eilt dem Hintergrunde zu und verschwindet auf dem Joche sogleich in ein finsteres Gewittergewölk.)

Sieglinde
(träumend).

Kehrte der Vater nun heim!
Mit dem Knaben noch weilt er im Forst.
Mutter! Mutter!
mir bangt der Mut: —
nicht freund und friedlich
scheinen die Fremden!

Schwarze Dämpfe —
schwüles Gedünst —
feurige Lohe
leckt schon nach uns —
es brennt das Haus —
zu Hilfe, Bruder!
Siegmund! Siegmund!

(Starke Blitze zucken durch das Gewölk auf; ein furchtbarer Donnerschlag erweckt Sieglinde: sie springt jäh auf.)

Siegmund! — Ha!

(Sie starrt mit steigender Angst um sich her: — fast die ganze Bühne ist in schwarze Gewitterwolken verhüllt; fortwährender Blitz und Donner. Von allen Seiten dringen immer näher Hornrufe her.)

Hundings Stimme
(im Hintergrunde vom Bergjoche her).

Wehwalt! Wehwalt!
Steh' mir zum Streit,
sollen dich Hunde nicht halten!

Siegmunds Stimme
(von weiter hinten her, aus der Schlucht).

Wo birgst du dich,
daß ich vorbei dir schoß?
Steh' dort, daß ich dich stelle!

Sieglinde
(die in furchtbarer Aufregung lauscht).

Hunding — Siegmund —
könnt' ich sie sehen!

Hundings Stimme.

Hieher, du frevelnder Freier:
Fricka fälle dich hier!

Siegmunds Stimme
(nun ebenfalls auf dem Bergjoche).

Noch wähn'st du mich waffenlos,
feiger Wicht?
Droh'st du mit Frauen,
so ficht nun selber,
sonst läßt dich Fricka im Stich!
Denn sieh: deines Hauses
heimischem Stamm

entzog ich zaglos das Schwert;
seine Schneide schmecke du jetzt!

(Ein Blitz erhellt für einen Augenblick das Bergjoch, auf welchem jetzt Hunding und Siegmund kämpfend gewahrt werden.)

Sieglinde
(mit höchster Kraft).

Haltet ein, ihr Männer!
Mordet erst mich!

(Sie stürzt auf das Bergjoch zu: ein von rechts her über die Kämpfer ausbrechender heller Schein blendet sie aber plötzlich so heftig, daß sie wie erblindet zur Seite schwankt. In dem Lichtglanze erscheint Brünnhilde, über Siegmund schwebend und diesen mit dem Schilde deckend.)

Brünnhildes Stimme.

Triff ihn, Siegmund!
Traue dem Siegschwert!

(Als Siegmund soeben zu einem tödlichen Streiche auf Hunding ausholt, bricht von links her ein glühend rötlicher Schein durch das Gewölk aus, in welchem Wotan erscheint, über Hunding stehend, und seinen Speer Siegmund quer entgegenhaltend.)

Wotans Stimme.

Zurück vor dem Speer!
In Stücken das Schwert!

(Brünnhilde ist vor Wotan mit dem Schilde erschrocken zurückgewichen; Siegmunds Schwert zerspringt an dem vorgestreckten Speere; dem Unbewehrten stößt Hunding sein Schwert in die Brust. Siegmund stürzt zu Boden. — Sieglinde, die seinen Todesseufzer gehört, sinkt mit einem Schrei wie leblos zusammen.)

(Mit Siegmunds Fall ist zugleich von beiden Seiten der glänzende Schein verschwunden; dichte Finsternis ruht im Gewölk bis nach vorn: in ihm wird Brünnhilde undeutlich sichtbar, wie sie in jäher Hast Sieglinden sich zuwendet.)

Brünnhilde.

Zu Roß, daß ich dich rette!

(Sie hebt Sieglinde schnell zu sich auf ihr der Seitenschlucht nahe stehendes Roß und verschwindet sogleich gänzlich mit ihr.)

(Alsbald zerteilt sich das Gewölk in der Mitte, so daß man deutlich Hunding gewahrt, wie er sein Schwert dem gefallenen Siegmund aus der Brust zieht. — Wotan, von Gewölk umgeben, steht hinter ihm auf einem Felsen, an seinen Speer gelehnt und schmerzlich auf Siegmunds Leiche blickend.)

Wotan
(nach einem kleinen Schweigen, zu Hunding gewandt).

Geh' hin, Knecht!
Kniee vor Fricka:
meld' ihr, daß Wotans Speer
gerächt, was Spott ihr schuf. —
Geh'! — Geh'! —

(Vor seinem verächtlichen Handwink sinkt Hunding tot zu Boden.)

Wotan
(plötzlich in furchtbarer Wut auffahrend).
Doch Brünnhilde —
weh' der Verbrecherin!
Furchtbar sei
die Freche gestraft,
erreicht mein Roß ihre Flucht!
(Er verschwindet mit Blitz und Donner. — Der Vorhang fällt schnell.)

Dritter Aufzug.

Auf dem Gipfel eines Felsberges.

Rechts begrenzt ein Tannenwald die Szene. Links der Eingang einer Felshöhle, die einen natürlichen Saal bildet: darüber steigt der Fels zu seiner höchsten Spitze auf. Nach hinten ist die Aussicht gänzlich frei; höhere und niedere Felssteine bilden den Rand vor dem Abhange, der — wie anzunehmen ist — nach dem Hintergrunde zu steil hinabführt. — Einzelne Wolkenzüge jagen, wie vom Sturm getrieben, am Felsensaume vorbei.

(Die Namen der acht Walküren, welche — außer Brünnhilde — in dieser Szene auftreten sind: Gerhilde, Ortlinde, Waltraute, Schwertleite, Helmwige, Siegrune, Grimgerde, Roßweiße.)

(Gerhilde, Ortlinde, Waltraute und Schwertleite haben sich auf der Felsspitze, an und über der Höhle, gelagert: sie sind in voller Waffenrüstung.)

Gerhilde
(zu höchst gelagert und dem Hintergrunde zugewendet).
Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!
Helmwige, hier!
Hieher dein Roß!
(In einem vorbeiziehenden Gewölk bricht Blitzesglanz aus: eine Walküre zu Roß wird in ihm sichtbar: über ihrem Sattel hängt ein erschlagener Krieger.)

Helmwiges Stimme
(von außen).
Hojotoho! Hojotoho!

Ortlinde, Waltraute und **Schwertleite**
(der Ankommenden entgegenrufend).
Heiaha! Heiaha!
(Die Wolke mit der Erscheinung ist rechts hinter dem Tann verschwunden.)

Ortlinde
(in den Tann hineinrufend).
Zu Ortlindes Stute
stell' deinen Hengst:
mit meiner Grauen
gras't gern dein Brauner!

Waltraute
(ebenso).
Wer hängt dir im Sattel?

Helmwige
(aus dem Tann schreitend).
Sintolt der Hegeling!

Schwertleite.
Führ' deinen Braunen
fort von der Grauen:
Ortlindes Mähre
trägt Wittig den Irming!

Gerhilde
(ist etwas näher herabgestiegen).
Als Feinde sah ich nur
Sintolt und Wittig.

Ortlinde
(bricht schnell auf und läuft in den Tann).
Heiaha! Die Stute
stößt mir der Hengst!

Schwertleite und Gerhilde
(lachen laut auf).
Die Rosse entzweit noch
der Recken Zwist!

Helmwige
(in den Tann zurückrufend).
Ruhig dort, Brauner!
Brichst du den Frieden?

Waltraute
(hat für Gerhilde die Wacht auf der äußersten Spitze genommen).
Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!

Siegrune, hier!
Wo säum'st du so lang?

(Wie zuvor Helmwige, zieht jetzt Siegrune im gleichen Aufzuge vorbei, dem Tann zu.)

Siegrunes Stimme
(von rechts).

Arbeit gab's!
Sind die and'ren schon da!

Die Walküren.

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!

(Siegrune ist hinter dem Tann verschwunden. Aus der Tiefe hört man zwei Stimmen zugleich.)

Grimgerde und **Roßweiße**
(von unten).

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!

Waltraute.

Grimgerd' und Roßweiße!

Gerhilde.

Sie reiten zu zwei.

(Ortlinde ist mit Helmwige und der soeben angekommenen Siegrune aus dem Tann herausgetreten: zu drei winken sie von dem hintern Felssaume hinab.)

Ortlinde, Helmwige und **Siegrune.**

Gegrüßt, ihr Reißige!
Roßweiß' und Grimgerde!

Die anderen Walküren alle.

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!

(In einem blitz-erglänzenden Wolkenzuge, der von unten heraufsteigt und dann hinter dem Tann verschwindet, erscheinen Grimgerde und Roßweiße, ebenfalls auf Rossen, jede einen Erschlagenen im Sattel führend.)

Gerhilde.

In Wald mit den Rossen
zu Weid' und Rast!

Ortlinde
(in den Tann rufend).
Führt die Mähren
fern voneinander,
bis uns're Helden
Haß sich gelegt!

Gerhilde
(während die anderen lachen).
Der Helden Grimm
schon büßte die Graue!
(Grimgerde und Roßweiße treten aus dem Tann auf.)

Die Walküren.
Willkommen! Willkommen!

Schwertleite.
War't ihr Kühnen zu zwei?

Grimgerde.
Getrennt ritten wir,
trafen uns heut'.

Roßweiße.
Sind wir alle versammelt,
dann säumt nicht lange:
nach Walhall brechen wir auf,
Wotan zu bringen die Wal.

Helmwige.
Acht sind wir erst:
eine noch fehlt.

Gerhilde.
Bei dem braunen Wälsung
weilt wohl noch Brünnhild'.

Waltraute.
Auf sie noch harren
müssen wir hier:
Walvater gäb' uns
grimmigen Gruß,
säh' ohne sie er uns nah'n!

Siegrune
(auf der Felsspitze, von wo sie hinausspäht).
Hojotoho! Hojotoho!
Hieher! Hieher!
In brünstigem Ritt
jagt Brünnhilde her.

Die Walküren
(nach der Felsspitze eilend).
Heiaha! Heiaha!
Brünnhilde! hei!

Waltraute.
Nach dem Tann lenkt sie
das taumelnde Roß.

Grimgerde.
Wie schnaubt Grane
vom schnellen Ritt!

Roßweiße.
So jach sah ich nie
Walküren jagen!

Ortlinde.
Was hält sie im Sattel?

Helmwige.
Das ist kein Held!

Siegrune.
Eine Frau führt sie

Gerhilde.
Wie fand sie die Frau?

Schwertleite.
Mit keinem Gruß
grüßt sie die Schwestern?

Waltraute.
Heiaha! Brünnhilde!
hör'st du uns nicht?

Ortlinde.
Helft der Schwester
vom Roß sich schwingen!
(Gerhilde und Helmwige stürzen in den Tann.)

Roßweiße.
Zu Grunde stürzt
Grane, der starke!
(Siegrune und Waltraute folgen den beiden.)

Grimgerde.
Aus dem Sattel hebt sie
hastig das Weib.

Die übrigen Walküren
(dem Tann zueilend).
Schwester! Schwester!
Was ist geschehn?
(Alle Walküren kehren auf die Bühne zurück; mit ihnen kommt Brünnhilde, Sieglinde unterstützend und hereingeleitend.)

Brünnhilde
(atemlos).
Schützt mich, und helft
in höchster Not!

Die Walküren.
Wo rittest du her
in rasender Hast?
So fliegt nur, wer auf der Flucht!

Brünnhilde.
Zum ersten Male flieh' ich
und bin verfolgt!
Heervater hetzt mir nach!

Die Walküren
(heftig erschreckend).
Bist du von Sinnen?
Sprich! Sage uns!
Verfolgt dich Heervater?
Flieh'st du vor ihm?

Brünnhilde
(ängstlich).
O Schwestern, späht
von des Felsens Spitze!
Schaut nach Norden,
ob Walvater naht!
(Ortlinde und Waltraute springen hinauf, um zu spähen.)
Schnell! Seht ihr ihn schon?

Ortlinde.
Gewittersturm
weht von Norden.

Waltraute.
Starkes Gewölk
staut sich dort auf.

Die Walküren.
Heervater reitet
sein heiliges Roß!

Brünnhilde.
Der wilde Jäger,
der wütend mich jagt,
er naht, er naht von Nord!
Schützt mich, Schwestern!
Wahret dies Weib!

Die Walküren.
Was ist mit dem Weibe?

Brünnhilde.
Hört mich in Eile!
Sieglinde ist es,
Siegmunds Schwester und Braut:
gegen die Wälsungen
wütet Wotan in Grimm: —
dem Bruder sollte
Brünnhilde heut'
entziehen den Sieg;
doch Siegmund schützt' ich

mit meinem Schild,
trotzend dem Gott: —
der traf ihn da selbst mit dem Speer.
Siegmund fiel:
doch ich floh
fern mit der Frau:
sie zu retten,
eilt' ich zu euch,
ob mich bange auch
ihr berget vor dem strafenden Streich.

Die Walküren
(in größter Bestürzung).
Betörte Schwester!
Was tatest du?
Wehe! Wehe!
Brünnhilde, wehe!
Ungehorsam
brach Brünnhilde
Heervaters heilig Gebot?

Waltraute
(von der Höhe).
Nächtig zieht es
von Norden heran.

Ortlinde
(ebenso).
Wütend steuert
hieher der Sturm.

Die Walküren
(dem Hintergrunde zugewendet).
Wild wiehert
Walvaters Roß,
schrecklich schnaubt es daher!

Brünnhilde.
Wehe der Armen,
wenn Wotan sie trifft:
den Wälsungen allen
droht er Verderben! —

Wer leih't mir von euch
das leichteste Roß,
das flink die Frau ihm entführ'?

Die Walküren.

Auch uns rät'st du
rasenden Trotz?

Brünnhilde.

Roßweiße, Schwester!
Leih' mir deinen Renner!

Roßweiße.

Vor Walvater floh
der fliegende nie.

Brünnhilde.

Helmwige, höre!

Helmwige.

Dem Vater gehorch' ich.

Brünnhilde.

Walträute! Gerhilde!
Gönnt mir eu'r Roß!
Ortlinde! Siegrune!
Seht meine Angst!
O seid mir treu,
wie traut ich euch war:
rettet dies traurige Weib!

Sieglinde

(die bisher finster und kalt vor sich hingestarrt, fährt auf, als Brünnhilde sie lebhaft — wie zum Schutze — umfaßt).

Nicht sehre dich Sorge um mich:
einzig taugt mir der Tod!
Wer hieß dich Maid
dem Harst mich entführen?
Im Sturm dort hätt' ich
den Streich empfah'n
von derselben Waffe,
der Siegmund fiel:

das Ende fand ich
vereint mit ihm!
Fern von Siegmund —
Siegmund, von dir!
O deckte mich Tod,
daß ich's nicht denke! —
Soll um die Flucht
dir Maid ich nicht fluchen,
so erhöre heilig mein Fleh'n —
stoße dein Schwert mir ins Herz!

Brünnhilde.

Lebe, o Weib,
um der Liebe willen!
Rette das Pfand,
das von ihm du empfing'st:
ein Wälsung wächst dir im Schoße!

Sieglinde

(ist heftig erschrocken; plötzlich strahlt dann ihr Gesicht in erhabener Freude auf).

Rette mich, Kühne!
Rette mein Kind!
Schirmt mich, ihr Mädchen,
mit mächtigstem Schutz!

(Furchtbares Gewitter steigt im Hintergrunde auf: nahender Donner.)

Waltraute

(von der Höhe).

Der Sturm kommt heran.

Ortlinde

(ebenso).

Flieh, wer ihn fürchtet!

Die Walküren.

Fort mit dem Weibe,
droht ihm Gefahr:
der Walküren keine
wag' ihren Schutz!

Sieglinde

(auf den Knien vor Brünnhilde).

Rette mich, Maid!
Rette die Mutter!

Brünnhilde
(mit schnellem Entschluß).

So fliehe denn eilig —
und fliehe allein!
Ich — bleibe zurück,
biete mich Wotans Rache:
an mir zögr' ich
den Zürnenden hier,
während du seinem Rasen entrinn'st.

Sieglinde.

Wohin soll ich mich wenden?

Brünnhilde.

Wer von euch Schwestern
schweifte nach Osten?

Siegrune.

Nach Osten weithin
dehnt sich ain Wald:
der Niblungen Hort
entführte Fafner dorthin.

Schwertleite.

Wurmes-Gestalt
schuf sich der Wilde.
in einer Höhle
hütet er Alberichs Reif.

Grimgerde.

Nicht geheu'r ist's dort
für ein hilflos Weib.

Brünnhilde.

Und doch vor Wotans Wut
schützt sie sicher der Wald:
ihn scheut der Mächt'ge
und meidet den Ort.

Waltraute
(von der Höhe).

Furchtbar fährt
dort Wotan zum Fels.

Die Walküren.

Brünnhilde, hör'
seines Nahens Gebraus'!

Brünnhilde
(Sieglinden die Richtung weisend).

Fort denn eile
nach Osten gewandt!
Mutigen Trotzes
ertrag' alle Müh'n —
Hunger und Durst,
Dorn und Gestein;
lache, ob Not
und Leiden dich nagt!
Denn eines wisse
und wahr' es immer:
den hehrsten Helden der Welt
hegst du, o Weib,
im schirmenden Schoß! —
(Sie reicht ihr die Stücken von Siegmunds Schwert.)
Verwahr' ihm die starken
Schwertes-Stücken;
seines Vaters Walstatt
entführt' ich sie glücklich:
der neu gefügt
das Schwert einst schwingt,
den Namen nehm' er von mir —
„Siegfried" freu' sich des Siegs!

Sieglinde.

Du hehrstes Wunder!
Herrliche Maid!
Dir treuen dank' ich
heiligen Trost!
Für ihn, den wir liebten,
rett' ich das liebste:
meines Dankes Lohn
lache dir einst!
Lebe wohl!
Dich segnet Sieglindes Weh!

(Sie eilt rechts im Vordergrunde ab. — Die Felsenhöhle ist von schwarzen Gewitterwolken umlagert; furchtbarer Sturm braust aus dem Hintergrunde daher: ein feuriger Schein erhellt den Tannenwald zur Seite. Zwischen dem Donner hört man Wotans Ruf.)

Wotans Stimme.

Steh'! Brünnhilde!

Die Walküren.

Den Fels erreichten
Roß und Reiter:
weh' dir, Brünnhilde!
Rache entbrennt!

Brünnhilde.

Ach, Schwestern, helft!
Mir schwankt das Herz!
Sein Zorn zerschellt mich,
wenn eu'r Schutz ihn nicht zähmt.

Die Walküren.

Hieher, Verlorne!
Laß dich nicht sehn!
Schmiege dich an uns,
und schweige dem Ruf!

(Sie ziehen sich alle die Felsspitze hinauf, indem sie Brünnhilde unter sich ververbergen.)

Wehe! Wehe!
Wütend schwingt sich
Wotan vom Roß —
hieher raſ't
sein rächender Schritt!

(Wotan schreitet in furchtbar zürnender Aufregung aus dem Tann heraus und hält vor dem Haufen der Walküren an, die auf der Höhe eine Stellung einnehmen, durch welche sie Brünnhilde schützen.)

Wotan.

Wo ist Brünnhilde,
wo die Verbrecherin?
Wagt ihr, die böse
vor mir zu bergen?

Die Walküren.

Schrecklich ertos't dein Toben: —
was taten, Vater, die Töchter,

daß sie dich reizten
zu rasender Wut?

Wotan.

Wollt ihr mich höhnen?
Hütet euch, Freche!
Ich weiß: Brünnhilde
bergt ihr vor mir.
Weichet von ihr,
der ewig Verworf'nen,
wie ihren Wert
von sich sie warf!

Die Walküren.

Zu uns floh die Verfolgte,
unſ'ren Schutz flehte sie an:
mit Furcht und Zagen
faßt sie dein Zorn.
Für die bange Schwsteer
bitten wir nun,
daß den ersten Zorn du bezähm'st.

Wotan.

Weichherziges
Weibergezücht!
So matten Mut
gewannt ihr von mir?
Erzog ich euch kühn,
zu Kämpfen zu zieh'n,
schuf ich die Herzen
euch hart und scharf,
daß ihr wilden nun weint und greint,
wenn mein Grimm eine Treulose straft?
So wißt denn, winselnde,
was die verbrach,
um die euch zagen
die Zähre entbrennt!
Keine wie sie
kannte mein innerstes Sinnen;
keine wie sie

wußte den Quell meines Willens;
sie selbst war
meines Wunsches schaffender Schoß: —
und so nun brach sie
den seligen Bund,
daß treulos sie
meinem Willen getrotzt,
mein herrschend Gebot
offen verhöhnt,
gegen mich selbst die Waffe gewandt,
die allein mein Wunsch ihr schuf! —
Hörst du's, Brünnhilde?
du, der ich Brünne,
Helm und Wehr,
Wonne und Huld,
Namen und Leben verlieh?
Hörst du mich Klage erheben,
und birgst dich bang dem Kläger,
daß feig du der Straf' entflöh'st?

Brünnhilde

(tritt aus der Schar der Walküren hervor, schreitet demütigen, doch festen Schrittes von der Felsspitze herab und tritt so in geringer Ferne vor Wotan).

Hier bin ich, Vater:
gebiete die Strafe!

Wotan.

Nicht — straf' ich dich erst:
deine Strafe schufst du dir selbst.
Durch meinen Willen
warst du allein:
gegen ihn doch hast du gewollt;
meinen Befehl nur
führtest du aus:
gegen ihn doch hast du befohlen;
Wunsch-Maid
warst du mir:
gegen mich doch hast du gewünscht;
Schild-Maid
warst du mir:

gegen mich doch hobst du den Schild;
Los-Kieserin
warst du mir:
gegen mich doch kiestest du Lose;
Helden-Reizerin
warst du mir:
gegen mich doch reiztest du Helden.
Was sonst du warst,
das sagte dir Wotan:
was jetzt du bist,
das sage dir selbst!
Wunsch-Maid bist du nicht mehr;
Walküre bist du gewesen: —
nun sei fortan,
was so du noch bist!

Brünnhilde
(heftig erschrocken).
Du verstößest mich?
Versteh' ich den Sinn?

Wotan.
Nicht send' ich dich mehr aus Walhall,
nicht weis' ich dir mehr
Helden zur Wal;
nicht führst du mehr Sieger
in meinen Saal:
bei der Götter traulichem Mahle
das Trinkhorn reichst du
mir traut nicht mehr;
nicht kos' ich dir mehr
den kindischen Mund.
Von göttlicher Schar
bist du geschieden,
ausgestoßen
aus der Ewigen Stamm;
gebrochen ist unser Bund:
aus meinem Angesicht bist du verbannt!

Die Walküren
(in Jammer ausbrechend).

Wehe! Wehe!
Schwester! O Schwester!

Brünnhilde.

Nimmst du mir alles,
was einst du gabst?

Wotan.

Der dich zwingt, wird dir's entziehn!
Hieher auf den Berg
banne ich dich;
in wehrlosen Schlaf
schließe ich dich;
der Mann dann fange die Maid,
der am Wege sie findet und weckt.

Die Walküren.

Halt' ein, Vater,
halt' ein mit dem Fluch.
Soll die Maid verblüh'n
und verbleichen dem Mann?
Du Schrecklicher, wende
die schreiende Schmach:
wie die Schwester träf' uns ihr Schimpf!

Wotan.

Hörtet ihr nicht,
was ich verhängt?
Aus eurer Schar
ist die treulose Schwester geschieden;
mit euch zu Roß
durch die Lüfte nicht reitet sie länger;
die magdliche Blume
verblüht der Maid;
ein Gatte gewinnt
ihre weibliche Gunst:
dem herrischen Manne
gehorcht sie fortan,

am Herde sitzt sie und spinnt,
aller Spottenden Ziel und Spiel.

(Brünnhilde sinkt schreiend vor seinen Füßen zu Boden; die Walküren machen eine Bewegung des Entsetzens.)

Schreckt euch ihr Los?
So flieht die verlorne!
Weichet von ihr,
und haltet euch fern!
Wer von euch wagte,
bei ihr zu weilen,
wer mir zum Trotz
bei der traurigen hielt' —
die Törin teilte ihr Los;
das künd' ich der kühnen an! —
Fort jetzt von hier!
Meidet den Felsen!
Hurtig jagt mir von dannen,
sonst erharrt Jammer euch hier!

(Die Walküren fahren mit wildem Wehschrei auseinander und stürzen in hastiger Flucht in den Tann: bald hört man sie wie mit Sturm auf ihren Rossen davonjagend. — Nach und nach legt sich während des Folgenden das Gewitter; die Wolken verziehen sich: Abenddämmerung, und endlich Nacht, sinken bei ruhigem Wetter herein.)

(Wotan und Brünnhilde, die noch zu seinen Füßen hingestreckt liegt, sind allein zurückgeblieben. — Langes, feierliches Schweigen: unveränderte Stellung Wotans und Brünnhildes.)

Brünnhilde

(endlich das Haupt langsam erhebend, sucht Wotans noch abgewandten Blick und richtet sich während des Folgenden allmählich ganz auf).

War es so schmählich,
was ich verbrach,
daß mein Verbrechen so schmählich du strafst?
War es so niedrig,
was ich dir tat,
daß du so tief mir Erniedrigung schaffst?
War es so ehrlos,
was ich beging,
daß mein Vergeh'n nun die Ehre mir raubt?
O sag', Vater!
Sieh' mir ins Auge:
schweige den Zorn,
zähme die Wut!
Deute mir hell

die dunkle Schuld,
die mit starrem Trotze dich zwingt,
zu verstoßen dein trautestes Kind!

Wotan
(finster).
Frag' deine Tat —
sie deutet dir deine Schuld!

Brünnhilde.
Deinen Befehl
führte ich aus.

Wotan.
Befahl ich dir,
für den Wälsung zu fechten?

Brünnhilde.
So hießest du mich
als Herrscher der Wal.

Wotan.
Doch meine Weisung
nahm ich wieder zurück.

Brünnhilde.
Als Fricka den eig'nen
Sinn dir entfremdet:
da ihrem Sinn du dich fügtest,
warst du selber dir Feind.

Wotan.
(bitter).
Daß du mich verstanden, wähnt' ich,
und strafte den wissenden Trotz;
doch feig und dumm
dachtest du mich:
so hätt' ich Verrat nicht zu rächen,
zu gering wärst du meinem Grimm?

Brünnhilde.
Nicht weise bin ich;
doch wußt' ich das eine —

daß den Wälsung du liebtest:
ich wußte den Zwiespalt,
der dich zwang,
dies eine ganz zu vergessen.
Das andre mußtest
einzig du seh'n,
was zu schauen so herb
schmerzte dein Herz —
daß Schutz du Siegmund versagtest.

Wotan.

Du wußtest es so,
und wagtest dennoch den Schutz?

Brünnhilde.

Weil für dich im Auge
das eine ich hielt,
dem, im Zwange des andren
schmerzlich entzweit,
ratlos den Rücken du wandtest.
Die im Kampfe Wotan
den Rücken bewacht,
die sah nun das nur,
was du nicht sahst: —
Siegmund mußte ich sehn.
Tod kündend
trat ich vor ihn,
gewahrte sein Auge,
hörte sein Wort;
ich vernahm des Helden
heilige Not;
tönend erklang mir
des Tapfersten Klage —
freiester Liebe
furchtbares Leid,
traurigsten Mutes
mächtigster Trotz:
meinem Ohr erscholl,
mein Aug' erschaute,
was tief im Busen das Herz

zu heil'gem Beben mir traf. —
Scheu und staunend
stand ich in Scham:
ihm nur zu dienen
konnt' ich noch denken:
Sieg oder Tod
mit Siegmund zu teilen —
dies nur erkannt' ich
zu kiesen als Los!
Der mir ins Herz
diese Liebe gehaucht,
dem Willen, der mich
dem Wälsung gesellt,
ihm innig vertraut —
trotzt' ich deinem Gebot.

Wotan.

So tatest du,
was so gern zu tun ich begehrt —
doch was nicht zu tun
die Not zwiefach mich zwang?
So leicht wähntest du
Wonne der Liebe erworben,
wo brennend Weh
in das Herz mir brach,
wo gräßliche Not
den Grimm mir schuf,
einer Welt zuliebe
der Liebe Quell
im gequälten Herzen zu hemmen?
Wo gegen mich selbst
ich sehrend mich wandte,
aus Ohnmacht-Schmerzen
schäumend ich aufschoß,
wütender Sehnsucht
sengender Wunsch
den schrecklichen Willen mir schuf,
in den Trümmern der eig'nen Welt
meine ewige Trauer zu enden: —

da labte süß
dich selige Lust;
wonniger Rührung
üppigen Rausch
enttrankst du lachend
der Liebe Trank —
als mir göttlicher Not
nagende Galle gemischt? —
Deinen leichten Sinn
laß dich denn leiten:
du sagtest von mir dich los.
Dich muß ich meiden,
gemeinsam mit dir
nicht darf ich Rat mehr raunen;
getrennt nicht dürfen
traut wir mehr schaffen:
so weit Leben und Lust,
darf der Gott dir nicht mehr begegnen!

Brünnhilde.

Wohl taugte dir nicht
die tör'ge Maid,
die staunend im Rate
nicht dich verstand,
wie mein eigner Rat
nur das eine mir riet —
zu lieben, was du geliebt. —
Muß ich denn scheiden
und scheu dich meiden,
mußt du spalten,
was einst sich umspannt,
die eig'ne Hälfte
fern von dir halten —
daß sonst sie ganz dir gehörte,
du Gott, vergiß das nicht!
Dein ewig Teil
nicht wirst du entehren,
Schande nicht wollen,
die dich beschimpft:

dich selbst ließest du sinken,
sähst du dem Spott mich zum Spiel!

Wotan.

Du folgtest selig
der Liebe Macht:
folge nun dem,
den du lieben mußt!

Brünnhilde.

Soll ich aus Walhall scheiden,
mit dir nicht mehr schaffen und walten;
soll ich gehorchen
dem herrschenden Mann —
dem feigen Prahler
gib mich nicht preis:
nicht wertlos sei er,
der mich gewinnt.

Wotan.

Von Walvater schiedest du —
nicht wählen darf er für dich.

Brünnhilde.

du zeugtest ein edles Geschlecht;
kein Zager kann ihm entschlagen:
der weihlichste Held — ich weiß es —
entblüht dem Wälsungenstamm!

Wotan.

Schweig' von dem Wälsungenstamm!
Von dir geschieden,
schied ich von ihm:
vernichten mußt' ihn der Neid.

Brünnhilde.

Die von dir sich riß —
ich rettete ihn:
Sieglinde hegt
die heiligste Frucht;
in Schmerz und Leid,
wie kein Weib sie litt,

wird sie gebären
was bang sie birgt.

Wotan.

Nie suche bei mir
Schutz für die Frau,
noch für ihres Schoßes Frucht!

Brünnhilde.

Sie bewahrt das Schwert,
das du Siegmund schufst. —

Wotan.

Und das ich in Stücken ihm schlug. —
Nicht streb', o Maid,
den Mut mir zu stören!
Erwarte dein Los,
wie sich's dir wirft:
nicht kiesen kann ich es dir! —
Doch fort muß ich jetzt,
fern von dir ziehn:
zu viel schon zögert' ich hier.
Von der Abwendigen
wend' ich mich ab;
nicht wissen darf ich,
was sie sich wünscht:
die Strafe nur
muß vollstreckt ich sehn.

Brünnhilde.

Was hast du erdacht,
daß ich erdulde?

Wotan.

In festen Schlaf
verschließ' ich dich:
wer so die Wehrlose weckt,
dem ward, erwacht, sie zum Weib.

Brünnhilde
(stürzt auf ihre Knie).

Soll fesselnder Schlaf
fest mich binden,

dem feigsten Manne
zur leichten Beute:
dies eine mußt du erhören,
was heil'ge Angst zu dir fleht!
Die Schlafende schütze
mit scheuchenden Schrecken:
daß nur ein furchtlos
freiester Held
hier auf dem Felsen
einst mich fänd'!

Wotan.

Zuviel begehrst du —
der Gunst zuviel!

Brünnhilde
(seine Knie umfassend).

Dies eine mußt —
mußt du erhören!
Zerknicke dein Kind,
das dein Knie umfaßt;
zertritt die Traute,
zertrümmre die Maid:
ihres Leibes Spur
zerstöre dein Speer:
doch gib, Grausamer, nicht
der gräßlichsten Schmach sie preis!
(Mit Wildheit.)
Auf dein Gebot
entbrenne ein Feuer;
den Fels umglühe
lodernde Glut:
es leck' ihre Zunge
und fresse ihr Zahn
den Zagen, der frech es wagte,
dem freislichen Felsen zu nahn!

Wotan
(blickt ihr ergriffen in das Auge und hebt sie auf).

Leb' wohl, du kühnes
herrliches Kind!

Du meines Herzens
heiliger Stolz,
leb' wohl! leb' wohl! leb' wohl!
Muß ich dich meiden,
und darf minnig
mein Gruß nimmer dich grüßen;
sollst du nicht mehr
neben mir reiten,
noch Met beim Mahl mir reichen;
muß ich verlieren
dich, die ich liebte,
du lachende Lust meines Auges: —
ein bräutliches Feuer
soll dir nun brennen,
wie nie einer Braut es gebrannt!
Flammende Glut
umglühe den Fels;
mit zehrenden Schrecken
scheuch' es den Zagen;
der Feige fliehe
Brünnhildes Fels: —
denn einer nur freie die Braut,
der freier als ich, der Gott!

Brünnhilde
(wirft sich ihm gerührt und entzückt in die Arme).

Wotan.
Der Augen leuchtendes Paar,
das oft ich lächelnd gekost,
wenn Kampfes-Lust
ein Kuß dir lohnte,
wenn kindisch lallend
der Helden Lob
von holden Lippen dir floß: —
dieser Augen strahlendes Paar,
das oft im Sturm mir geglänzt,
wenn Hoffnungs-Sehnen
das Herz mir sengte,
nach Welten-Wonne

mein Wunsch verlangte
aus wild webendem Bangen: —
zum letztenmal
letz' es mich heut'
mit des Lebewohles
letztem Kuß!
Dem glücklichern Manne
glänze sein Stern;
dem unseligen Ew'gen
muß es scheidend sich schließen!
Denn so — kehrt
der Gott sich dir ab:
so küßt er die Gottheit von dir.

(Er küßt sie auf beide Augen, die ihr sogleich verschlossen bleiben: sie sinkt sanft ermattend in seinen Armen zurück. Er geleitet sie zart auf einen niedrigen Mooshügel zu liegen, über den sich eine breitästige Tanne ausstreckt. Noch einmal betrachtet er ihre Züge und schließt ihr dann den Helm fest zu; dann verweilt sein Blick nochmals schmerzlich auf ihrer Gestalt, die er endlich mit dem langen Stahlschilde der Walküre zudeckt. — Dann schreitet er mit feierlichem Entschlusse in die Mitte der Bühne und kehrt die Spitze seines Speeres gegen einen mächtigen Felsstein.)

Loge, hör'!
lausche hieher!
Wie zuerst ich dich fand
als feurige Glut,
wie dann einst du mir schwandest
als schweifende Lohe:
wie ich dich band,
bann' ich dich heut'!
Herauf, wabernde Lohe,
umlodre mir feurig den Fels!
Loge! Loge! Hieher!

(Bei der letzten Anrufung schlägt er mit der Spitze des Speeres dreimal auf den Stein, worauf diesem ein Feuerstrahl entfährt, der schnell zu einem Flammenmeere anschwillt, dem Wotan mit einem Winke seiner Speerspitze den Umkreis des Felsens als Strömung zuweist.) —

Wer meines Speeres
Spitze fürchtet,
durchschreite das Feuer nie!

(Er verschwindet in der Glut nach dem Hintergrunde zu.)

(Der Vorhang fällt.)

Zweiter Tag:

Siegfried.

Personen:

Siegfried.
Mime.
Der Wanderer.
Alberich.
Fafner.
Erda.
Brünnhilde.

Erster Aufzug.

Wald.

Den Vordergrund bildet ein Teil der Felsenhöhle, die sich links tiefer nach innen zieht, nach rechts aber gegen drei Vierteile der Bühne einnimmt. Zwei natürlich gebildete Eingänge stehen dem Walde zu offen: der eine, nach rechts, unmittelbar im Hintergrunde, der andere, breitere, ebenda seitwärts. An der Hinterwand, nach links zu, steht ein großer Schmiedeherd, aus Felsstücken natürlich geformt; künstlich ist nur der große Blasebalg: die rohe Esse geht — ebenfalls natürlich — durch das Felsdach hinauf. Ein sehr großer Amboß und andere Schmiedegerätschaften. —

Mime
(sitzt, als der Vorhang nach einem kurzen Orchester-Vorspiel aufgeht, am Amboß und hämmert mit wachsender Unruhe an einem Schwerte: endlich hält er unmutig ein).

Zwangvolle Plage!
Müh' ohne Zweck!
Das beste Schwert,
das je ich geschweißt,
in der Riesen Fäusten
hielte es fest:
doch dem ich's geschmiedet,
der schmähliche Knabe,

er knickt und schmeißt es entzwei,
als schüf' ich Kindergeschmeid'! — —
Es gibt ein Schwert,
das er nicht zerschwänge;
Notungs Trümmer
zertrotzt' er mir nicht,
könnt' ich die starken
Stücken schweißen,
die meine Kunst
nicht zu kitten weiß.
Könnt' ich's dem Kühnen schmieden,
meiner Schmach erlangt' ich da Lohn! —
(Er sinkt tiefer zurück und neigt sinnend das Haupt.)
Fafner, der wilde Wurm,
lagert im finstren Wald;
mit des furchtbaren Leibes Wucht
der Niblungen Hort
hütet er dort.
Siegfrieds kindischer Kraft
erläge wohl Fafners Leib:
des Niblungen Ring
erränge er mir.
Ein Schwert nur taugt zu der Tat;
nur Notung nützt meinem Neid,
wenn Siegfried sehrend ihn schwingt: —
und nicht kann ich's schweißen,
Notung, das Schwert! —
(Er fährt im höchsten Unmut wieder fort zu hämmern.)
Zwangvolle Plage!
Müh' ohne Zweck!
Das beste Schwert,
das je ich geschweißt,
nie taugt es je
zu der einz'gen Tat!
Ich tapp'r' und hämm're nur,
weil der Knab' es heischt:
er knickt und schmeißt es entzwei,
und schmählt doch, schmied' ich ihm nicht!

(Siegfried, in wilder Waldkleidung, mit einem silbernen Horn an einer Kette, kommt mit jähem Ungestüm aus dem Walde herein; er hat einen großen Bären mit einem Bastseile gezäumt, und treibt diesen mit lustigem Übermute gegen Mime an. Mimen entsinkt vor Schreck das Schwert; er flüchtet hinter den Herd: Siegfried treibt ihm den Bären überall nach.)

Siegfried.

Hoiho! Hoiho!
Hau' ein! Hau' ein!
Friß ihn! Friß ihn,
den Fratzenschmied!
(Er lacht unbändig.)

Mime.

Fort mit dem Tier!
Was taugt mir der Bär?

Siegfried.

Zu zwei komm' ich,
dich besser zu zwicken:
Brauner, frag' nach dem Schwert!

Mime.

He! laß das Wild!
Dort liegt die Waffe:
fertig fegt' ich sie heut'.

Siegfried.

So fährst du heute noch heil!
(Er löst dem Bären den Zaum und gibt ihm damit einen Schlag auf den Rücken.)
Lauf, Brauner:
dich brauch' ich nicht mehr!
(Der Bär läuft in den Wald zurück.)

Mime
(zitternd hinter dem Herde vorkommend).

Wohl leid' ich's gern,
erlegst du Bären:
was bringst du lebend
die braunen heim?

Siegfried
(setzt sich, um sich vom Lachen zu erholen).

Nach besserem Gesellen sucht' ich,
als daheim mir einer sitzt;

im tiefen Walde mein Horn
ließ ich da hallend tönen:
ob sich froh mir gesellte
ein guter Freund?
das frug ich mit dem Getön'.

Aus dem Busche kam ein Bär,
der hörte mir brummend zu;
er gefiel mir besser als du,
doch bessre wohl fänd' ich noch:
mit dem zähen Baste
zäumt' ich ihn da,
dich, Schelm, nach dem Schwerte zu fragen.
(Er springt auf, und geht nach dem Schwerte.)

Mime
(erfaßt das Schwert, es Siegfried zu reichen).
Ich schuf die Waffe scharf,
ihrer Schneide wirst du dich freun.

Siegfried
(nimmt das Schwert).
Was frommt seine helle Schneide,
ist der Stahl nicht hart und fest!
(Er prüft es mit der Hand.)
Hei! was ist das
für müß'ger Tand!
Den schwachen Stift
nennst du ein Schwert?
(Er zerschlägt es auf dem Amboß, daß die Stücken ringsum fliegen: Mime weicht erschrocken aus.)
Da hast du die Stücken,
schändlicher Stümper;
hätt' ich am Schädel
dir sie zerschlagen! —
Soll mich der Prahler
länger noch prellen?
Schwatzt mir von Riesen
und rüstigen Kämpfen,
von kühnen Taten
und tüchtiger Wehr;

will Waffen mir schmieden,
Schwerte schaffen;
rühmt seine Kunst,
als könnt' er was Rechtes:
nehm' ich zur Hand nun,
was er gehämmert,
mit einem Griff
zergreif' ich den Quark! —
Wär' mir nicht schier
zu schäbig der Wicht,
ich zerschmiedet' ihn selbst
mit seinem Geschmeid',
den alten albernen Alb!
Des Ärgers dann hätt' ich ein End'!
(Er wirft sich wütend auf eine Steinbank, zur Seite rechts.)

Mime
(der immer vorsichtig ausgewichen).

Nun tobst du wieder wie toll:
dein Undank, traun! ist arg.
Mach' ich dem bösen Buben
nicht alles gleich zu best,
was Gutes ich ihm schuf,
vergißt er gar zu schnell!
Willst du denn nie gedenken,
was ich dich lehrt' vom Danke?
Dem sollst du willig gehorchen,
der je sich wohl dir erwies.
(Siegfried wendet sich unmutig um, mit dem Gesicht nach der Wand, so daß er ihm den Rücken kehrt.)
Das willst du wieder nicht hören! —
Doch speisen magst du wohl?
Vom Spieße bring' ich den Braten:
versuchtest du gern den Sud?
Für dich sott ich ihn gar.
(Er bietet Siegfried Speise hin. Dieser, ohne sich umzuwenden, schmeißt ihm Topf und Braten aus der Hand.)

Siegfried.

Braten briet ich mir selbst:
deinen Sudel sauf allein!

Mime
(stellt sich empfindlich).

Das ist nun der Liebe
schlimmer Lohn!
Das der Sorgen
schmählicher Sold! —
Als zullendes Kind
zog ich dich auf,
wärmte mit Kleiden
den kleinen Wurm:
Speise und Trank
trug ich dir zu,
hütete dich
wie die eig'ne Haut.
Und wie du erwuchsest,
wartet' ich dein;
dein Lager schuf ich,
daß leicht du schliefst.
Dir schmiedet' ich Tand
und ein tönend Horn;
dich zu erfreun
müht' ich mich froh:
mit klugem Rate
riet ich dir klug,
mit lichtem Wissen
lehrt' ich dich Witz.
Sitz' ich daheim
in Fleiß und Schweiß,
nach Herzenslust
schweifst du umher:
für dich nur in Plage,
in Pein nur für dich
verzehr' ich mich alter
armer Zwerg!
Und aller Lasten
ist das nun der Lohn,
daß der hastige Knabe
mich quält und haßt!

(Er gerät in Schluchzen.)

Siegfried
(der sich wieder umgewendet und in Mimes Blick ruhig geforscht hat).

Vieles lehrtest du, Mime,
und manches lernt' ich von dir;
doch was du am liebsten mich lehrtest,
zu lernen gelang mir nie: —
wie ich dich leiden könnt'. —
Trägst du mir Speise
und Trank herbei —
der Ekel speist mich allein;
schaffst du ein leichtes
Lager zum Schlaf —
der Schlummer wird mir da schwer;
willst du mich weisen
witzig zu sein —
gern bleib' ich taub und dumm.
Seh' ich dir erst
mit den Augen zu,
zu übel erkenn' ich,
was alles du tust:
seh' ich dich stehn,
gangeln und gehn,
knicken und nicken,
mit den Augen zwicken:
beim Genick möcht' ich
den Nicker packen,
den Garaus geben
dem garst'gen Zwicker! —
So lernt' ich, Mime, dich leiden.

Bist du nun weise,
so hilf mir wissen,
worüber umsonst ich sann:
in den Wald lauf' ich,
dich zu verlassen, —
wie kommt das, kehr' ich zurück?
Alle Tiere sind
mir teurer als du:
Baum und Vogel,

die Fische im Bach,
lieber mag ich sie
leiden als dich: —
wie kommt das nun, kehr' ich zurück?
Bist du klug, so tu mir's kund.

Mime
(setzt sich in einiger Entfernung ihm traulich gegenüber).
Mein Kind, das lehrt' dich kennen,
wie lieb ich am Herzen dir lieg'.

Siegfried
(lacht).
Ich kann dich ja nicht leiden, —
vergiß das nicht so leicht!

Mime.
Des ist deine Wildheit schuld,
die du Böser bändigen sollst. —
Jammernd verlangen Junge
nach ihrer Alten Nest:
Liebe ist das Verlangen;
so lechzest du auch nach mir,
so liebst du auch deinen Mime —
so mußt du ihn lieben!
Was dem Vögelein ist der Vogel,
wenn er im Nest es nährt,
eh' das flügge mag fliegen:
das ist dir kindischem Sproß
der kundig sorgende Mime —
das muß er dir sein.

Siegfried.
Ei, Mime, bist du so witzig,
so laß mich eines noch wissen!

Es sangen die Vögelein
so selig im Lenz,
das eine lockte das andre:
du sagtest selbst —
da ich's wissen wollt' —

das wären Männchen und Weibchen.
Sie kos't so lieblich,
und ließen sich nicht;
sie bauten ein Nest
und brüteten drin:
da flatterte junges
Geflügel auf,
und beide pflegten der Brut. —
So ruhten im Busch
auch Rehe gepaart,
selbst wilde Füchse und Wölfe:
Nahrung brachte
zum Nest das Männchen,
das Weibchen säugte die Welpen.
Da lernt' ich wohl,
was Liebe sei:
der Mutter entwandt ich
die Welpen nie. —
Wo hast du nun, Mime,
dein minniges Weibchen,
daß ich es Mutter nenne?

Mime
(verdrießlich).
Was ist dir, Tor?
Ach, bist du dumm!
Bist doch weder Vogel noch Fuchs?

Siegfried.
Das zullende Kind
zogest du auf,
wärmtest mit Kleiden
den kleinen Wurm; —
wie kam dir aber
der kindische Wurm?
Du machtest wohl gar
ohne Mutter mich?

Mime
(in großer Verlegenheit).
Glauben sollst du,

was ich dir sage;
ich bin dir Vater
und Mutter zugleich.

Siegfried.

Das lügst du, garstiger Gauch! —
Wie die Jungen den Alten gleichen,
das hab' ich mir glücklich erseh'n.
Nun kam ich zum klaren Bach:
da erspäht' ich die Bäum'
und Tier' im Spiegel;
Sonn' und Wolken,
wie sie nur sind,
im Glitzer erschienen sie gleich.
Da sah ich denn auch
mein eigen Bild;
ganz anders als du
dünkt' ich mir da:
so glich wohl der Kröte
ein glänzender Fisch;
doch kroch nie ein Fisch aus der Kröte.

Mime
(höchst ärgerlich).

Gräulichen Unsinn
kramst du da aus!

Siegfried
(immer lebendiger).

Siehst du, nun fällt
auch selbst mir ein,
was zuvor ich umsonst besann:
wenn zum Wald ich laufe,
dich zu verlassen,
wie das kommt, kehr' ich doch heim?
(Er springt auf.)
Von dir noch muß ich erfahren,
wer Vater und Mutter mir sei!

Mime
(weicht ihm aus).

Was Vater! was Mutter!
Müßige Frage!

Siegfried
(packt ihn bei der Kehle).

So muß ich dich fassen,
um 'was zu wissen:
gutwillig
erfahr' ich doch nichts!
So mußt' ich alles
ab dir trotzen!
kaum das Reden
hätt' ich erraten,
entwand ich's nicht
mit Gewalt dem Schuft!
Heraus damit,
räudiger Kerl!
Wer ist mir Vater und Mutter?

Mime
(nachdem er mit dem Kopfe genickt und mit den Händen gewinkt, ist von Siegfried losgelassen worden).

Ans Leben gehst du mir schier! —
Nun laß! Was zu wissen dich geizt,
erfahr' es, ganz wie ich's weiß. — —
O undankbares,
arges Kind!
Jetzt hör', wofür du mich hassest!
Nicht bin ich Vater
noch Vetter dir, —
und dennoch verdankst du mir dich!
Ganz fremd bist du mir,
deinem einz'gen Freund!
aus Erbarmen allein
barg ich dich hier:
nun hab' ich lieblichen Lohn!
Was verhofft' ich Tor mir auch Dank?

Einst lag wimmernd ein Weib
da draußen im wilden Wald;
zur Höhle half ich ihr her,
am warmen Herd sie zu hüten.
Ein Kind trug sie im Schoß;
traurig gebar sie's hier;

sie wand sich hin und her,
ich half, so gut ich konnt':
stark war die Not, sie starb —
doch Siegfried, der genas.

Siegfried
(hat sich gesetzt).
So starb meine Mutter an mir?

Mime.
Meinem Schutz übergab sie dich:
ich schenkt' ihn gern dem Kind.
Was hat sich Mime gemüht!
Was gab sich der gute für Not!
„Als zullendes Kind
zog ich dich auf" . . .

Siegfried.
Mich dünkt, des gedachtest du schon!
Jetzt sag': woher heiß' ich Siegfried?

Mime.
So, hieß mich die Mutter,
möcht' ich dich heißen:
als Siegfried würdest
du stark und schön. —
„Ich wärmte mit Kleidern
den kleinen Wurm" . . .

Siegfried.
Nun melde, wie hieß meine Mutter?

Mime.
Das weiß ich wahrlich kaum! —
„Trank und Speise
trug ich dir zu" . . .

Siegfried.
Den Namen sollst du mir nennen!

Mime.
Entfiel er mir wohl? Doch halt!
Sieglinde mochte sie heißen,

die dich in Sorge mir gab. —
„Ich hütete dich
wie die eig'ne Haut" ...

Siegfried.

Dann frag' ich, wie hieß mein Vater?

Mime
(barsch).

Den hab' ich nie geseh'n.

Siegfried.

Doch die Mutter nannte den Namen?

Mime.

Erschlagen sei er,
das sagte sie nur;
dich Vaterlosen
befahl sie mir da: —
„und wie du erwuchsest,
wartet' ich dein';
dein Lager schuf ich,
daß leicht du schlief'st" ...

Siegfried.

Still mit dem alten
Starenlied! —
Soll ich der Kunde glauben,
hast du mir nichts gelogen,
so laß mich nun Zeichen seh'n.

Mime.

Was soll dir's noch bezeugen?

Siegfried.

Dir glaub' ich nicht mit dem Ohr,
dir glaub' ich nur mit dem Aug':
welch Zeichen zeugt für dich?

Mime
(holt nach einigem Besinnen die zwei Stücke eines zerschlagenen Schwertes herbei).

Das gab mir deine Mutter:
für Mühe, Kost und Pflege

ließ sie's als schwachen Lohn.
Sieh her, ein zerbroch'nes Schwert!
Dein Vater, sagte sie, führt' es,
als im letzten Kampf er erlag.

Siegfried.

Und diese Stücken
sollst du mir schmieden:
dann schwing' ich mein rechtes Schwert!
Eile dich, Mime,
mühe dich rasch;
kannst du was Rechts,
nun zeig' deine Kunst!
Täusche mich nicht
mit schlechtem Tand:
den Trümmern allein
trau' ich 'was zu.
Find' ich dich faul,
fügst du sie schlecht,
flickst du mit Flausen
den festen Stahl, —
dir Feigem fahr' ich zu Leib',
das Fegen lernst du von mir!
Denn heute noch, schwör' ich,
will ich das Schwert;
die Waffe gewinn' ich noch heut'.

Mime
(erschrocken).
Was willst du noch heut' mit dem Schwert?

Siegfried.

Aus dem Wald fort
in die Welt zieh'n:
nimmer kehr' ich zurück.
Wie ich froh bin,
daß ich frei ward,
nichts mich bindet und zwingt!
Mein Vater bist du nicht,
in der Ferne bin ich heim;

dein Herd ist nicht mein Haus,
meine Decke ist nicht dein Dach.
Wie der Fisch froh
in der Flut schwimmt,
wie der Fink frei
sich davon schwingt:
flieg' ich von hier,
flute davon,
wie der Wind übern Wald
weh' ich dahin —
dich, Mime, nie wieder zu seh'n!
(Er stürmt in den Wald fort.)

Mime
(in höchster Angst).

Halte! halte! wohin?
(Er ruft mit der größten Anstrengung in den Wald.)
He! Siegfried!
Siegfried! He! —
Da stürmt er hin! —
Nun sitz' ich da: —
zur alten Not
hab' ich die neue;
vernagelt bin ich nun ganz! —
Wie helf' ich mir jetzt?
Wie halt' ich ihn fest?
Wie führ' ich den Huien
zu Fafners Nest?
Wie füg' ich die Stücken
des tückischen Stahls?
Keines Ofens Glut
glüht mir die echten;
keines Zwergen Hammer
zwingt mir die harten:
des Nibelungen Neid,
Not und Schweiß
nietet mir Notung nicht,
schweißt mir das Schwert nicht zu ganz! —
(Er knickt verzweifelnd auf dem Schemel hinter der Amboß zusammen.)

(Der Wanderer [Wotan] tritt aus dem Wald an das hintere Tor der Höhle heran. — Er trägt einen dunkelblauen langen Mantel; einen Speer führt er als Stab. Auf dem Haupte hat er einen großen Hut mit breiter runder Krempe, die über das fehlende eine Auge tief hereinhängt.)

Wanderer.

Heil dir, weiser Schmied!
Dem wegmüden Gast
gönne hold
des Hauses Herd!

Mime
(ist erschrocken aufgefahren).

Wer ist's, der im wilden
Wald mich sucht?
Wer verfolgt mich im öden Forst?

Wanderer.

Wand'rer heißt mich die Welt:
weit wandert' ich schon,
auf der Erde Rücken
rührt' ich mich viel.

Mime.

So rühre dich fort
und raste nicht hier,
heißt dich Wand'rer die Welt.

Wanderer.

Gastlich ruht' ich bei Guten,
Gaben gönnten mir viele:
denn Unheil fürchtet,
wer unhold ist.

Mime.

Unheil wohnte
immer bei mir:
willst du dem armen es mehren?

Wanderer
(weiter hereintretend).

Viel erforscht' ich,
erkannte viel:
Wichtiges konnt' ich

manchem künden,
manchem wehren,
was ihn mühte,
nagende Herzens-Not.

Mime.

Spürtest du klug
und erspähtest viel,
hier brauch' ich nicht Spürer noch Späher.
Einsam will ich
und einzeln sein,
Lungerern lass' ich den Lauf.

Wanderer
(wieder einige Schritte näherschreitend).

Mancher wähnte
weise zu sein,
nur was ihm not tat,
wußt' er nicht;
was ihm frommte,
ließ ich erfragen:
lohnend lehrt' ihn mein Wort.

Mime
(immer ängstlicher, da der Wanderer sich nähert).

Müß'ges Wissen
wahren manche:
ich weiß mir g'rade genug;
mir genügt mein Witz,
ich will nicht mehr:
dir Weisem weis' ich den Weg!

Wanderer
(setzt sich am Herde nieder).

Hier sitz' ich am Herd
und setze mein Haupt
der Wissens-Wette zum Pfand:
mein Kopf ist dein,
du hast ihn erkiest,
entfrägst du mir nicht,
was dir frommt,
lös' ich's mit Lehren nicht ein.

Mime
(erschrocken und befangen, für sich).
Wie werd' ich den lauernden los?
Verfänglich muß ich ihn fragen. —
(Laut.)
Dein Haupt pfänd' ich
für den Herd:
nun sorg', es sinnig zu lösen!
Drei der Fragen
stell' ich mir frei.

Wanderer.
Dreimal muß ich's treffen.

Mime
(nach einigem Nachsinnen).
Du rührtest dich viel
auf der Erde Rücken,
die Welt durchwandert'st du weit: —
nun sage mir schlau,
welches Geschlecht
tagt in der Erde Tiefe?

Wanderer.
In der Erde Tiefe
tagen die Nibelungen:
Nibelheim ist ihr Land.
Schwarzalben sind sie;
Schwarz-Alberich
hütet' als Herrscher sie einst:
eines Zauberringes
zwingende Kraft
zähmt' ihm das fleißige Volk.
Reicher Schätze
schimmernden Hort
häuften sie ihm:
der sollte die Welt ihm gewinnen. —

Zum zweiten, was frägst du, Zwerg?

Mime
(in tieferes Sinnen geratend).

Viel, Wand'rer,
weißt du mir
aus der Erde Nabelnest: —
nun sage mir schlicht,
welches Geschlecht
ruht auf der Erde Rücken?

Wanderer.

Auf der Erde Rücken
wuchtet der Riesen Geschlecht:
Riesenheim ist ihr Land.
Fasolt und Fafner,
der Rauhen Fürsten,
neideten Nibelungs Macht;
den gewaltigen Hort
gewannen sie sich,
errangen mit ihm den Ring:
um den entbrannte
den Brüdern Streit;
der Fasolt fällte,
als wilder Wurm
hütet nun Fafner den Hort. —

Der dritte Frage nun droht.

Mime
(der ganz in Träumerei entrückt ist).

Viel, Wand'rer,
weißt du mir
von der Erde rauhem Rücken: —
melde mir weiter,
welches Geschlecht
wohnt auf wolkigen Höh'n?

Wanderer.

Auf wolkigen Höh'n
wohnen die Götter:
Walhall heißt ihr Saal.
Lichtalben sind sie;

Licht-Alberich,
Wotan waltet der Schar.
Aus der Welt-Esche
weihlichstem Aste
schuf er sich einen Schaft:
dorrt der Stamm,
nie verdirbt doch der Speer;
mit seiner Spitze
sperrt Wotan die Welt.
Heil'ger Verträge
Treue-Runen
sind in den Schaft geschnitten:
den Haft der Welt
hält in der Hand,
wer den Speer führt,
den Wotans Faust umspannt.
Ihm neigte sich
der Niblungen Heer;
der Riesen Gezücht
zähmte sein Rat:
ewig gehorchen sie alle
des Speeres starkem Herrn.
(Er stößt wie unwillkürlich mit dem Speer auf den Boden: ein leiser Donner läßt sich vernehmen, wovon Mime heftig erschrickt.)
Nun rede, weiser Zwerg:
wußt' ich der Fragen Rat?
behalte mein Haupt ich frei?

Mime
(ist aus seiner träumerischen Versunkenheit aufgefahren und gebärdet sich nun ängstlich, indem er den Wanderer nicht anzublicken wagt).
Fragen und Haupt
hast du gelöst:
nun, Wand'rer, geh' deines Weg's!

Wanderer.
Was zu wissen dir frommt,
solltest du fragen;
Kunde verbürgte mein Kopf: —
daß du nun nicht weißt,
was dir nützt,

des fass' ich jetzt deines als Pfand.
Gastlich nicht
galt mir dein Gruß:
mein Haupt gab ich
in deine Hand,
um mich des Herdes zu freu'n.
Nach Wettens Pflicht
pfänd' ich nun dich,
lösest du drei
der Fragen nicht leicht:
Drum frische dir, Mime, den Mut!

Mime
(schüchtern und in furchtsamer Ergebung).
Lang' schon mied ich
mein Heimatland,
lang' schon schied ich
aus der Mutter Schoß;
mir leuchtete Wotans Auge,
zur Höhle lugt' es herein:
vor ihm magert
mein Mutterwitz.
Doch frommt mir's nun weise zu sein,
Wand'rer, frage denn zu!
Vielleicht glückt mir's, gezwungen
zu lösen des Zwergen Haupt.

Wanderer.
Nun, ehrlicher Zwerg,
sag' mir zum ersten:
welches ist das Geschlecht,
dem Wotan schlimm sich zeigt,
und das doch das liebste ihm lebt?

Mime.
Wenig hört' ich
von Heldensippen:
der Frage doch mach' ich mich frei.
Die Wälsungen sind
das Wunschgeschlecht,

das Wotan zeugte
und zärtlich liebt,
zeigt er auch Ungunst ihm.
Siegmund und Sieglind'
stammten von Wälse,
ein wild-verzweifeltes
Zwillingspaar:
Siegfried zeugten sie selbst,
den stärksten Wälsungensproß.

Behalt' ich, Wand'rer,
zum ersten mein Haupt?

Wanderer.

Wie doch genau
das Geschlecht du mir nennst:
schlau eracht' ich dich argen!
Der ersten Frage
wardst du frei;
zum zweiten nun sag' mir, Zwerg! —
Ein weiser Niblung
wahret Siegfried:
Fafnern soll er ihm fällen,
daß er den Ring erränge,
des Hortes Herrscher zu sein.
Welches Schwert
muß nun Siegfried schwingen,
taug' es zu Fafners Tod?

Mime
(seine gegenwärtige Lage immer mehr vergessend und von dem Gegenstande lebhaft angezogen).

Notung heißt
ein neidliches Schwert;
in einer Esche Stamm
stieß es Wotan:
dem sollt' es geziemen,
der aus dem Stamm es zög'.
Der stärksten Helden
keiner bestand's:
Siegmund, der Kühne,

konnt's allein;
fechtend führt' er's im Streit,
bis an Wotans Speer es zersprang.
Nun verwahrt die Stücken
ein weiser Schmied;
denn er weiß, daß allein
mit dem Wotansschwert
ein kühnes dummes Kind,
Siegfried, den Wurm versehrt.
(Ganz vergnügt.)
Behütet' ich Zwerg
auch zweitens mein Haupt?

Wanderer.

Der witzigste bist du
unter den Weisen:
wer käm' dir an Klugheit gleich?
Doch bist du so klug,
den kindischen Helden
für Zwergen-Zwecke zu-nützen:
mit der dritten Frage
droh' ich nun! —
Sag' mir, du weiser
Waffenschmied,
wer wird aus den starken Stücken
Notung, das Schwert, wohl schweißen?

Mime
(fährt im höchsten Schrecken auf).

Die Stücken! das Schwert!
O weh! mir schwindelt! —
Was fang' ich an?
Was fällt mir ein?
Verfluchter Stahl,
daß ich dich gestohlen!
Er hat mich vernagelt
in Pein und Not;
mir bleibt er hart,
ich kann ihn nicht hämmern:
Niet' und Löte

läßt mich im Stich!
Der weiseste Schmied
weiß sich nicht Rat:
wer schweißt nun das Schwert,
schaff' ich es nicht?
Das Wunder, wie soll ich's wissen?

Wanderer
(ist vom Herd aufgestanden).

Dreimal solltest du fragen,
dreimal stand ich dir frei:
nach eitlen Fernen
forschtest du;
doch was zunächst sich dir fand,
was dir nützt, fiel dir nicht ein.
Nun ich's errate,
wirst du verrückt:
gewonnen hab' ich
das witzige Haupt. —
Jetzt, Fafners kühner Bezwinger,
hör', verfallener Zwerg: —
nur wer das Fürchten
nie erfuhr,
schmiedet Notung neu.
(Mime starrt ihn groß an: er wendet sich zum Fortgange.)
Dein weises Haupt
wahre von heut':
verfallen — lass' ich's dem,
der das Fürchten nicht gelernt.
(Er lacht und geht in den Wald.)

Mime
(ist, wie vernichtet, auf den Schemel hinter dem Amboß zurückgesunken: er stiert, grad' vor sich aus, in den sonnig beleuchteten Wald hinein. — Nach längerem Schweigen gerät er in heftiges Zittern).

Verfluchtes Licht!
Was flammt dort die Luft?
Was flackert und lackert,
was flimmert und schwirrt.

was schwebt dort und webt
und wabert umher?
Da glimmert's und glitzt's
in der Sonne Glut:
was säuselt und summt
und saust nun gar?
Es brummt und braust
und prasselt hierher!
Dort bricht's durch den Wald,
will auf mich zu!
Ein gräßlicher Rachen
reißt sich mir auf! —
Der Wurm will mich fangen!
Fafner! Fafner!
(Er schreit laut auf und knickt hinter dem breiten Amboß zusammen.)

Siegfried
(bricht aus dem Waldgesträuch hervor und ruft noch von außen).
Heda! Fauler!
bist du nun fertig?
Schnell! wie steht's mit dem Schwert?
(Er ist eingetreten und hält verwundert an.)
Wo steckt der Schmied?
Stahl er sich fort?
Hehe! Mime! du Memme!
Wo bist du? wo birgst du dich?

Mime
(mit schwacher Stimme hinter dem Amboß.)
Bist du es, Kind?
Kommst du allein?

Siegfried.
Hinter dem Amboß? —
Sag', was schufest du dort?
Schärftest du mir das Schwert?

Mime
(höchst verstört und zerstreut).
Das Schwert? das Schwert?
wie möcht' ich's schweißen? —
(Halb für sich.)
„Nur wer das Fürchten

nicht erfuhr,
schmiedet Notung neu." —
Zu weise ward ich
für solches Werk!

Siegfried.

Wirst du mir reden?
Soll ich dir raten?

Mime
(wie zuvor).

Wo nähm' ich redlichen Rat? —
Mein weises Haupt
hab' ich verwettet:
verfallen, verlor ich's an den,
„der das Fürchten nicht gelernt". —

Siegfried
(heftig).

Sind mir das Flausen?
Willst du mir flieh'n?

Mime
(allmählich sich etwas fassend).

Wohl flöh' ich dem,
der's Fürchten kennt: —
doch das ließ ich dem Kinde zu lehren!
Ich Dummer vergaß'
was einzig gut:
Liebe zu mir
sollt' er lernen; —
das gelang nun leider faul!
Wie bring' ich das Fürchten ihm bei?

Siegfried
(packt ihn).

He! Muß ich helfen?
Was fegtest du heut'?

Mime.

Für dich nur besorgt,
versank ich in Sinnen,
wie ich dich Wichtiges wiese.

Siegfried
(lachend).
Bis unter den Sitz
warst du versunken:
was Wichtiges fandest du da?

Mime
(sich immer mehr erholend).
Das Fürchten lernt' ich für dich,
daß ich's dich Dummen lehre.

Siegfried.
Was ist's mit dem Fürchten?

Mime.
Erfuhrst du's noch nie,
und willst aus dem Wald
fort in die Welt?
Was frommte das festeste Schwert,
blieb dir das Fürchten fern?

Siegfried
(ungeduldig).
Faulen Rat
erfindest du wohl?

Mime.
Deiner Mutter Rat
redet aus mir:
was ich gelobt,
muß ich nun lösen,
in die listige Welt
dich nicht zu lassen,
eh' du nicht das Fürchten gelernt.

Siegfried.
Ist's eine Kunst,
was kenn' ich sie nicht? —
Heraus! Was ist's mit dem Fürchten?

Mime
(immer belebter).
Fühltest du nie

im finstern Wald
bei Dämmerschein
am dunklen Ort,
wenn fern es säuselt,
summst und saust,
wildes Brummen
näher braust,
wirres Flackern
um dich flimmert,
schwellend Schwirren
zu Leib dir schwebt, —
fühltest du dann nicht grieselnd
Grausen die Glieder dir fah'n?
Glühender Schauer
schüttelt die Glieder,
wirr verschwimmend
schwinden die Sinne,
in der Brust bebend und bang
berstet hämmernd das Herz? —
Fühltest du das noch nicht,
das Fürchten blieb dir dann fremd.

Siegfried.

Sonderlich seltsam
muß das sein!
Hart und fest,
fühl' ich, steht mir das Herz.
Das Grieseln und Grausen,
Glühen und Schauern,
Hitzen und Schwindeln,
Hämmern und Beben —
gern begehr' ich das Bangen,
sehnend verlangt mich's der Lust. —
Doch wie bringst du,
Mime, mir's bei?
Wie wärst du Memme mir Meister?

Mime.

Folge mir nur,
ich führe dich wohl;

sinnend fand ich's aus.
Ich weiß einen schlimmen Wurm,
der würgt' und schlang schon viel:
Fafner lehrt dich das Fürchten,
folgst du mir zu seinem Nest.

Siegfried.
Wo liegt er im Nest?

Mime.
Neid-Höhle
wird es genannt:
im Ost, am Ende des Walds.

Siegfried.
Dann wär's nicht weit von der Welt?

Mime.
Bei Neidhöhl' liegt sie ganz nah!

Siegfried.
Dahin denn sollst du mich führen:
lernt' ich das Fürchten,
dann fort in die Welt!
Drum schnell schaffe das Schwert,
in der Welt will ich es schwingen.

Mime.
Das Schwert? O Not!

Siegfried.
Rasch in die Schmiede!
Weis', was du schufst.

Mime.
Verfluchter Stahl!
Zu flicken versteh' ich ihn nicht!
Den zähen Zauber
bezwingt keines Zwergen Kraft.
Wer das Fürchten nicht kennt,
der fänd' wohl eher die Kunst.

Siegfried.

Feine Finten
weiß mir der Faule;
daß er ein Stümper,
sollt' er gestehn;
nun lügt er sich listig heraus. —
Her mit den Stücken!
Fort mit dem Stümper!
des Vaters Stahl
fügt sich wohl mir:
ich selbst schweiße das Schwert!
(Er macht sich rasch an die Arbeit.)

Mime.

Hättest du fleißig
die Kunst gepflegt,
jetzt käm' dir's wahrlich zugut;
doch lässig warst du
stets in der Lehre:
was willst du nun Rechtes rüsten?

Siegfried.

Was der Meister nicht kann,
vermöcht' es der Knabe,
hätt' er ihm immer gehorcht? —
Jetzt mach' dich fort,
misch' dich nicht drein:
sonst fällst du mir mit ins Feuer!
(Er hat eine große Menge Kohlen auf dem Herd gehäuft und unterhält in einem fort die Glut, während er die Schwertstücke in den Schraubstock einspannt und sie zu Spänen zerfeilt.)

Mime
(indem er ihm zusieht).

Was machst du da?
Nimm doch die Löte:
den Brei braut' ich schon längst.

Siegfried.

Fort mit dem Brei!
Ich brauch' ihn nicht:
mit Pappe back' ich kein Schwert!

Mime.

Du zerfeilst die Feile,
zerreibst die Raspel:
wie willst du den Stahl zerstampfen?

Siegfried.

Zersponnen muß ich
in Späne ihn sehn:
was entzwei ist, zwing' ich mir so.

Mime
(während Siegfried eifrig fortfeilt).

Hier hilft kein Kluger,
das seh' ich klar:
hier hilft dem Dummen
die Dummheit selbst!
Wie er sich müht
und mächtig regt:
ihm schwindet der Stahl,
doch wird ihm nicht schwül! —
Nun ward ich so alt
wie Höhl' und Wald,
und hab nicht so 'was gesehn!
Mit dem Schwert gelingt's,
das lern' ich wohl:
furchtlos fegt er's zu ganz, —
der Wandrer wußt es gut! —
Wie berg' ich nun
mein banges Haupt?
Dem kühnen Knaben verfiel's,
lehrt' ihn nicht Fafner die Furcht. —
Doch weh mir Armen!
Wie würgt' er den Wurm,
erführ' er das Fürchten von ihm?
Wie erräng' er mir den Ring?
Verfluchte Klemme!
Da klebt' ich fest,
fänd' ich nicht klugen Rat,
wie den Furchtlosen selbst ich bezwäng'. —

Siegfried
(hat nun die Stücken zerfeilt und in einem Schmelztiegel gefangen, den er jetzt an die Herdglut stellt: unter dem folgenden nährt er die Glut mit dem Blasebalg).

He, Mime, geschwind:
wie hieß das Schwert,
das ich in Späne zersponnen?

Mime
(aus seinen Gedanken auffahrend).

Notung nennt sich
das neidliche Schwert:
deine Mutter gab mir die Märe.

Siegfried
(zu der Arbeit).

Notung! Notung!
Neidliches Schwert!
was mußtest du zerspringen?
Zu Spreu nun schuf ich
die scharfe Pracht,
im Tiegel brat' ich die Späne!
Hoho! hoho!
hahei! hahei!
Blase, Balg,
blase die Glut! —
Wild im Walde
wuchs ein Baum,
den hab' ich im Forst gefällt:
die braune Esche
brannt' ich zu Kohl',
auf dem Herd nun liegt sie gehäuft!

Hoho! hoho!
hahei! hahei!
Blase, Balg,
blase die Glut! —
Des Baumes Kohle,
wie brennt sie kühn,
wie glüht sie hell und hehr!
In springenden Funken

sprüht sie auf,
schmilzt mir des Stahles Spreu.

Hoho! hoho!
hahei! hahei!
Blase, Balg,
blase die Glut! —
Notung! Notung!
neidliches Schwert!
Schon schmilzt deines Stahles Spreu:
im eignen Schweiße
schwimmst du nun —
bald schwing' ich dich als mein Schwert!

Mime
(während der Absätze von Siegfrieds Lied, immer für sich, entfernt sitzend).

Er schmiedet das Schwert,
und Fafner fällt er:
das seh' ich nun sicher voraus;
Hort und Ring
erringt er im Harst: —
wie erwerb' ich mir den Gewinn?
Mit Witz und List
erlang' ich beides,
und berge heil mein Haupt.
Rang er sich müd' mit dem Wurm,
von der Müh' erlab' ihn ein Trank;
aus würz'gen Säften,
die ich gesammelt,
brau' ich den Trank für ihn;
wenig Tropfen nur
braucht er zu trinken,
sinnlos sinkt er in Schlaf:
mit der eignen Waffe,
die er sich gewonnen,
räum' ich ihn leicht aus dem Weg,
erlange mir Ring und Hort.
Hei! Weiser Wandrer,
dünkt' ich dich dumm,

wie gefällt dir nun
mein feiner Witz?
Fand ich mir wohl
Rat und Ruh'?

(Er springt vergnügt auf, holt Gefäße herbei und schüttet aus ihnen Gewürz in einen Topf.)

Siegfried

(hat den geschmolzenen Stahl in eine Stangenform gegossen und diese in das Wasser gesteckt: man hört jetzt das laute Gezisch der Kühlung).

In das Wasser floß
ein Feuerfluß:
grimmiger Zorn
zischt' ihm da auf;
frierend zähmt' ihn der Frost.
Wie sehrend er floß,
in des Wassers Flut
fließt er nicht mehr;
starr ward er und steif,
herrisch der harte Stahl:
heißes Blut doch
fließt ihm bald! —

Nun schwitze noch einmal,
daß ich dich schweiße,
Notung, neidliches Schwert!

(Er stößt den Stahl in die Kohlen und glüht ihn. Dann wendet er sich zu Mime, der vom anderen Ende des Herdes her einen Topf an den Rand der Glut setzt.)

Was schafft der Tölpel
dort mit dem Topf?
Brenn' ich hier Stahl,
braust du dort Sudel?

Mime.

Zuschanden kam ein Schmied,
den Lehrer sein Knabe lehrt;
mit der Kunst ist's beim Alten aus,
als Koch dient er dem Kinde:
brennt er das Eisen zu Brei,
aus Eiern braut
der Alte ihm Sud.

(Er fährt fort zu kochen.)

Siegfried
(immer während der Arbeit).

Mime, der Künstler,
lernt nun kochen;
das Schmieden schmeckt ihm nicht mehr:
seine Schwerter alle
hab' ich zerschmissen;
was er kocht, ich kost' es ihm nicht.

Das Fürchten zu lernen
will er mich führen;
ein Ferner soll es mich lehren:
was am besten er kann,
mir bringt er's nicht bei;
als Stümper besteht er in allem!

(Er hat den rotglühenden Stahl hervorgezogen und hämmert ihn nun, während des folgenden Liedes, mit dem großen Schmiedehammer auf dem Amboß.)

Hoho! hahei! hoho!
Schmiede, mein Hammer,
ein hartes Schwert!
Hoho! hahei!
hahei! hoho!
Hahei! hoho! hahei!

Einst färbte Blut
dein falbes Blau;
sein rotes Rieseln
rötete dich:
kalt lachtest du da,
das warme lecktest du kühl!
Hahahei! hahahei!
hahahei! hei! hei!
Hoho! hoho! hoho!
Nun hat die Glut
dich rot geglüht;
deine weiche Härte
dem Hammer weicht:
zornig sprühst du mir Funken,
daß ich dich spröden gezähmt!

Heiaho! heiaho!
heiaho! ho! ho!
Hoho! hoho! hahei!

Hoho! hahei! hoho!
Schmiede, mein Hammer,
ein hartes Schwert!
Hoho! hahei!
hahei! hoho!
Hahei! hoho! hahei!

Der roten Funken
wie freu' ich mich!
Es ziert den Kühnen
des Zornes Kraft:
lustig lachst du mich an,
stell'st du auch grimm dich und gram!
Hahahei! hahahei!
hahahei! hei! hei!
Hoho! hoho! hoho!
Durch Glut und Hammer
glückt' es mir;
mit starken Schlägen
streckt' ich dich:
nun schwinde die rote Scham;
werde kalt und hart, wie du kannst!
Heiaho! heiaho!
heiaho! ho! ho!
Hahei! hoho! hahei!

(Er taucht mit dem letzten den Stahl in das Wasser und lacht bei dem starken Gezisch.)

Mime

(während Siegfried die geschmiedete Schwertklinge in dem Griffhefte befestigt, — wieder im Vordergrunde).

Er schafft sich ein scharfes Schwert,
Fafner zu fällen,
der Zwerge Feind:
ich braut' ein Trug-Getränk,
Siegfried zu fällen,
dem Fafner fiel.
Gelingen muß mir die List;

lachen muß mir der Lohn!
Den der Bruder schuf,
den schimmernden Reif,
in den er gezaubert
zwingende Kraft,
das helle Gold,
das zum Herrscher macht —
ich hab' ihn gewonnen,
ich walte sein! —
Alberich selbst,
der einst mich band,
zu Zwergenfrone
zwing' ich ihn nun:
als Niblungenfürst
fahr ich danieder:
gehorchen soll mir
alles Heer! —
Der verachtete Zwerg,
was wird er geehrt!
Zu dem Hort hin drängt sich
Gott und Held:
Vor meinem Nicken
neigt sich die Welt,
vor meinem Zorne
zittert sie hin! —
Dann wahrlich müht sich
Mime nicht mehr:
ihm schaffen andre
den ew'gen Schatz.
Mime, der kühne,
Mime ist König,
Fürst der Alben,
Walter des Alls!
Hei, Mime! wie glückte dir das!
Wer glaubte wohl das von dir!

Siegfried
(während der Absätze von Mimes Lied, das Schwert feilend, schleifend und mit dem kleinen Hammer hämmernd).

Notung! Notung!

Neidliches Schwert!
Jetzt haftest du wieder im Heft.
Warst du entzwei,
ich zwang dich ganz,
kein Schlag soll nun dich zerschlagen.
Dem sterbenden Vater
zersprang der Stahl,
der lebende Sohn
schuf ihn neu:
nun lacht ihm sein heller Schein,
seine Schärfe schneidet ihm hart.

Notung! Notung!
Neu und verjüngt!
Zum Leben weckt' ich dich wieder.
Tot lagst du
in Trümmern dort,
jetzt leuchtest du trotzig und hehr.
Zeige den Schächern
nun deinen Schein!
Schlage den Falschen,
fälle den Schelm! —
Schau, Mime, du Schmied:
so schneidet Siegfrieds Schwert!

(Er hat während des zweiten Verses das Schwert geschwungen und schlägt nun damit auf den Amboß: dieser zerspaltet in zwei Stücken, von oben bis unten, so daß er unter großem Gepolter auseinander fällt. Mime — in höchster Verzückung — fällt vor Schreck sitzlings zu Boden. Siegfried hält jauchzend das Schwert in die Höhe. — Der Vorhang fällt schnell.)

Zweiter Aufzug.

Tiefer Wald.

Ganz im Hintergrunde die Öffnung einer Höhle. Der Boden hebt sich bis zur Mitte der Bühne, wo er eine kleine Hochebene bildet; von da senkt er sich nach hinten, der Höhle zu, wieder abwärts, so daß von dieser nur der obere Teil der Öffnung dem Zuschauer sichtbar ist. Links gewahrt man durch Waldbäume eine zerklüftete Felsenwand. — Finstere Nacht, am dichtesten über dem Hintergrunde, wo anfänglich der Blick des Zuschauers gar nichts zu unterscheiden vermag.

Alberich
(an der Felsenwand zur Seite gelagert, in düsterem Brüten).

In Wald und Nacht
vor Neidhöhl' halt' ich Wacht:
es lauscht mein Ohr,
mühvoll lugt mein Aug'. —
Banger Tag,
bebst du schon auf?
Dämmerst du dort
durch das Dunkel her?

(Sturmwind erhebt sich rechts aus dem Walde.)

Welcher Glanz glitzert dort auf?
Näher schimmert
ein heller Schein;
es rennt wie ein leuchtendes Roß,
bricht durch den Wald
brausend daher.
Naht schon des Wurmes Würger?
Ist's schon, der Fafner fällt?

(Der Sturmwind legt sich wieder; der Glanz verlischt.)

Das Licht erlischt —
der Glanz barg sich dem Blick:
Nacht ist's wieder. —
Wer naht dort schimmernd im Schatten?

Der Wanderer
(tritt aus dem Wald auf und hält Alberich gegenüber an).

Zur Neidhöhle
fuhr ich bei Nacht:
wen gewahr' ich im Dunkel dort?

(Wie aus einem plötzlich zerreißenden Gewölk bricht Mondschein herein und beleuchtet des Wanderers Gestalt.)

Alberich
(erkennt den Wanderer und fährt erschrocken zurück).

Du selbst läßt dich hier sehn? —

(Er bricht in Wut aus.)

Was willst du hier?
Fort, aus dem Weg!
Von dannen, schamloser Dieb!

Wanderer.

Schwarz-Alberich,
schweifst du hier?
Hütest du Fafners Haus?

Alberich.

Jagst du auf neue
Neidtat umher?
Weile nicht hier!
Weiche von hinnen!
Genug deines Truges
tränkte die Stätte mit Not;
drum, du Frecher,
laß sie jetzt frei!

Wanderer.

Zu schauen kam ich,
nicht zu schaffen:
wer wehrte mir Wandrers Fahrt?

Alberich
(lacht tückisch auf).

Du Rat wütender Ränke!
Wär' ich dir zulieb
doch noch dumm wie damals,
als du mich Blöden bandest!
Wie leicht geriet es,
den Ring mir nochmals zu rauben!
Hab' acht: deine Kunst
kenne ich wohl;
doch wo du schwach bist,
blieb mir auch nicht verschwiegen.
Mit meinen Schätzen
zahltest du Schulden;
mein Ring lohnte
der Riesen Müh',
die deine Burg dir gebaut;
was mit den trotzigen
einst du vertragen,
des Runen wahrt noch heut'
deines Speeres herrischer Schaft.

Nicht du darfst,
was als Zoll du gezahlt,
den Riesen wieder entreißen:
du selbst zerspelltest
deines Speeres Schaft;
in deiner Hand
der herrische Stab,
der starke zerstiebte wie Spreu.

Wanderer.

Durch Vertrages Treue-Runen
band er dich
Bösen mir nicht:
dich beugt er mir durch seine Kraft;
zum Krieg drum wahr' ich ihn wohl.

Alberich.

Wie stolz du dräust
in trotziger Stärke,
und wie dir's im Busen doch bangt! —
Verfallen dem Tod
durch meinen Fluch
ist Fafner, des Hortes Hüter: —
wer — wird ihn beerben?
Wird der neidliche Hort
dem Niblung wieder gehören?
Das sehrt dich mit ew'ger Sorge.
Denn fass' ich ihn wieder
einst in der Faust,
anders als dumme Riesen
üb' ich des Ringes Kraft:
dann zittre der Helden
heiliger Hüter!
Walhalls Höhen
stürm' ich mit Hellas Heer
der Welt walte dann ich!

Wanderer.

Deinen Sinn kenn' ich;
doch sorgt er mich nicht:

des Ringes waltet,
wer ihn gewinnt.

Alberich.

Wie dunkel sprichst du,
was ich deutlich doch weiß!
An Heldensöhne
hält sich dein Trotz,
die traut deinem Blute entblüht.
Pflegtest du wohl eines Knaben,
der klug die Frucht dir pflücke,
die du — nicht brechen darfst?

Wanderer.

Mit mir — nicht,
hadre mit Mime:
dein Bruder bringt dir Gefahr;
einen Knaben führt er daher,
der Fafner ihm fällen soll.
Nichts weiß der von mir;
der Niblung nützt ihn für sich.
Drum sag' ich dir, Gesell:
tue frei, wie's dir frommt!
Höre mich wohl,
sei auf der Hut:
nicht kennt der Knabe den Ring,
doch Mime kundet' ihn aus.

Alberich.

Deine Hand hieltest du vom Hort?

Wanderer.

Wen ich liebe,
lass' ich für sich gewähren;
er steh' oder fall',
sein Herr ist er:
Helden nur können mir frommen.

Alberich.

Mit Mime räng' ich
allein um den Ring?

Wanderer.

Außer dir begehrt er
einzig das Gut.

Alberich.

Und doch gewänn' ich ihn nicht?

Wanderer.

Ein Helde naht,
den Hort zu befrein;
zwei Niblungen geizen das Gold:
Fafner fällt,
der den Ring bewacht: —
wer ihn rafft, hat ihn gewonnen. —
Willst du noch mehr?
Dort liegt der Wurm:
warnst du ihn vor dem Tod,
willig wohl ließ er den Tand. —
Ich selber weck' ihn dir auf.

(Er wendet sich nach hinten.)

Fafner! Fafner!
Erwache, Wurm!

Alberich
(in gespanntem Erstaunen, für sich).

Was beginnt der Wilde?
Gönnt er mir's wirklich?

(Aus der finsteren Tiefe des Hintergrundes hört man)

Fafners Stimme.

Wer stört mir den Schlaf?

Wanderer.

Gekommen ist einer,
Not dir zu künden:
er lohnt dir's mit dem Leben,
lohnst du das Leben ihm
mit dem Horte, den du hütest.

Fafner.

Was will er?

Alberich.

Wache, Fasner!
Wache, du Wurm!
Ein starker Helde naht,
dich heil'gen will er besteh'n.

Fasner.

Mich hungert sein.

Wanderer.

Kühn ist des Kindes Kraft,
scharf schneidet sein Schwert.

Alberich.

Den goldnen Ring
geizt er allein:
laß mir den Ring zum Lohn,
so wend' ich den Streit;
du wahrest den Hort,
und ruhig lebst du lang'!

Fasner
(gähnt).

Ich lieg' und besitze: —
laßt mich schlafen!

Wanderer
(lacht laut).

Nun, Alberich, das schlug fehl!
Doch schilt mich nicht mehr Schelm!
Dies eine, rat' ich,
merke noch recht:
alles ist nach seiner Art;
an ihr wirst du nichts ändern. —
Ich lass' dir die Stätte;
stelle dich fest!
Versuch's mit Mime, dem Bruder:
der Art ja versiehst du dich besser.
Was anders ist,
das lerne nun auch!

(Er verschwindet im Walde. Sturmwind erhebt sich und verliert sich schnell wieder.)

Alberich
(nachdem er ihm lange grimmig nachgesehen).

Da reitet er hin
auf lichtem Roß:
mir läßt er Sorg' und Spott!
Doch lacht nur zu,
ihr leichtsinniges,
lustgieriges
Göttergelichter:
euch seh' ich
noch alle vergehn!
Solange das Gold
am Lichte glänzt,
hält ein Wissender Wacht: —
trügen wird euch sein Trotz.

(Morgendämmerung. Alberich verbirgt sich zur Seite im Geklüft.)

Mime und Siegfried
(treten bei anbrechendem Tage auf. Siegfried trägt das Schwert an einem Gehenke. Mime erspäht genau die Stätte, forscht endlich dem Hintergrunde zu, der — während die Anhöhe im mittleren Vordergrunde später immer heller von der Sonne beleuchtet wird — in finsteren Schatten gehüllt bleibt, und bedeutet dann Siegfried).

Mime.

Zur Stelle sind wir:
bleib' hier stehn!

Siegfried
(setzt sich unter eine große Linde).

Hier soll ich das Fürchten lernen? —
Fern hast du mich geleitet;
eine volle Nacht im Walde
selbander wanderten wir!
nun sollst du, Mime,
fortan mich meiden!
Lern' ich hier nicht,
was ich lernen muß,
allein zieh' ich dann weiter:
dich werd' ich endlich da los!

Mime
(setzt sich ihm gegenüber, so daß er die Höhle immer noch im Auge behält).

Glaub' mir, Lieber,
lernst du heute
hier das Fürchten nicht:
an andrem Ort,
zu andrer Zeit
schwerlich erfährst du's je.
Siehst du dort
den dunklen Höhlenschlund?
Darin wohnt
ein gräulich wilder Wurm:
unmaßen grimmig
ist er und groß;
ein schrecklicher Rachen
reißt sich ihm auf;
mit Haut und Haar
auf einen Happ
verschlingt der Schlimme dich wohl.

Siegfried.

Gut ist's, den Schlund ihm zu schließen;
drum biet' ich mich nicht dem Gebiß.

Mime.

Giftig gießt sich
ein Geifer ihm aus;
wen mit des Speichels
Schweiß er bespeit,
dem schwinden Fleisch und Gebein.

Siegfried.

Daß des Geifers Gift mich nicht sehre,
weich' ich zur Seite dem Wurm.

Mime.

Ein Schlangenschweif
schlägt sich ihm auf:
wen er damit umschlingt
und fest umschließt,
dem brechen die Glieder wie Glas.

Siegfried.

Vor des Schweifes Schwang mich zu wahren,
halt' ich den argen im Aug'. —
Doch heiße mich das:
hat der Wurm ein Herz?

Mime.

Ein grimmiges, hartes Herz!

Siegfried.

Das sitzt ihm doch,
wo es jedem schlägt,
trag' es Mann oder Tier?

Mime.

Gewiß, Knabe,
da führt's auch der Wurm;
nun kommt dir das Fürchten wohl an?

Siegfried.

Notung stoß' ich
dem Stolzen ins Herz:
soll das etwa Fürchten heißen?
He, du Alter,
ist das alles,
was deine List
mich lehren kann?
Fahr' deines Wegs dann weiter;
das Fürchten lern' ich hier nicht.

Mime.

Wart' es nur ab!
Was ich dir sagte,
dünke dich tauber Schall:
ihn selber mußt du
hören und sehn,
die Sinne vergehn dir dann schon!
Wenn dein Blick verschwimmt,
der Boden dir schwankt,
im Busen bang
dein Herz erbebt: —

dann dankst du mir, der dich führte,
gedenkst, wie Mime dich liebt.

Siegfried
(springt unwillig auf).

Du sollst mich nicht lieben, —
sagt' ich dir's nicht?
Fort aus den Augen mir;
laß mich allein:
sonst halt' ich's hier länger nicht aus,
fängst du von Liebe gar an!
Das eklige Nicken
und Augenzwicken,
wann endlich soll ich's
nicht mehr sehn?
Wann werd' ich den Albernen los?

Mime.

Ich lasse dich schon:
am Quell dort lagr' ich mich.
Steh' du nur hier;
steigt die Sonne zur Höh',
merk' auf den Wurm,
aus der Höhle wälzt er sich her:
hier vorbei
biegt er dann,
am Brunnen sich zu tränken.

Siegfried
(lachend).

Mime, weilst du am Quell,
dahin lass' ich den Wurm wohl gehn:
Notung stoß' ich
ihm erst in die Nieren,
wenn er dich selbst dort
mit weggesoffen!
Darum, hör' meinen Rat,
raste nicht dort am Quell:
kehre dich weg,
soweit du kannst,
und komm nie mehr zu mir!

Mime.

Nach freislichem Streit
dich zu erfrischen,
wirst du mir wohl nicht wehren?
Rufe mich auch,
darbst du des Rates —
oder wenn dir das Fürchten gefällt.

Siegfried
(weist ihn mit einer heftigen Gebärde fort).

Mime
(im Abgehen für sich).

Fafner und Siegfried —
Siegfried und Fafner —
oh, brächten beide sich um!
(Er geht in den Wald zurück.)

Siegfried
(allein).
(Er setzt sich wieder unter die große Linde.)

Daß der mein Vater nicht ist,
wie fühl' ich mich drob so froh!
Nun erst gefällt mir
der frische Wald;
nun erst lacht mir
der lustige Tag,
da der garstige von mir schied,
und ich gar nicht ihn wiederseh'!
(Sinnendes Schweigen.)
Wie sah wohl mein Vater aus? —
Ha! — gewiß wie ich selbst:
denn wär' wo von Mime ein Sohn,
müßt' er nicht ganz
Mime gleichen?
Grade so garstig,
griesig und grau,
klein und krumm,
höckrig und hinkend,

mit hängenden Ohren,
triefigen Augen — —
fort mit dem Alb!
Ich mag ihn nicht mehr sehn.

(Er lehnt sich zurück und blickt durch den Baumwipfel auf. Langes Schweigen. — Waldweben.)

Aber — wie sah
meine Mutter wohl aus?
Das — kann ich
nun gar nicht mir denken! —
Der Rehhindin gleich
glänzten gewiß
ihr hell schimmernde Augen, —
nur noch viel schöner! — —

Da bang sie mich geboren,
warum aber starb sie da?
Sterben die Menschenmütter
an ihren Söhnen
alle dahin?
Traurig wäre das, traun! — —
Ach! möcht ich Sohn
meine Mutter sehn! — —
Meine — Mutter!
Ein Menschenweib! —

(Er seufzt und streckt sich tiefer zurück. Langes Schweigen. — Der Vogelgesang fesselt endlich seine Aufmerksamkeit. Er lauscht einem schönen Vogel über ihm.)

Du holdes Vöglein!
Dich hört' ich noch nie:
bist du im Hain hier daheim? —
Verstünd' ich sein süßes Stammeln!
Gewiß sagt' es mir was, —
vielleicht — von der lieben Mutter? —

Ein zankender Zwerg
hat mir erzählt,
der Vöglein Stammeln
gut zu verstehn,
dazu könnte man kommen:
wie das wohl möglich wär'?

(Er sinnt nach. Sein Blick fällt auf ein Rohrgebüsch unweit der Linde.)

Hei! ich versuch's,
sing' ihm nach:
auf dem Rohr tön' ich ihm ähnlich!
Entrat' ich der Worte,
achte der Weise,
sing' ich so seine Sprache,
versteh' ich wohl auch, was er spricht.

(Er hat sich mit dem Schwerte ein Rohr abgeschnitten und schnitzt sich eine Pfeife draus.)

Es schweigt und lauscht: —
so schwatz' ich denn los!

(Er versucht, auf der Pfeife die Weise des Vogels nachzuahmen: es glückt ihm nicht; verdrießlich schüttelt er oft den Kopf: endlich setzt er ganz ab.)

Das tönt nicht recht;
auf dem Rohre taugt
die wonnige Weise nicht. —
Vöglein, mich dünkt,
ich bleibe dumm:
von dir lern' ich nicht leicht! —

Nun schäm' ich mich gar
vor dem schelmischen Lauscher:
er lugt, und kann nichts erlauschen. —
Heida! so höre
nun auf mein Horn;
auf dem dummen Rohre
gerät mir nichts. —
Einer Waldweise,
wie ich sie kann,
der lustigen sollst du lauschen.
Nach liebem Gesellen
lockt' ich mit ihr:
nichts bessres kam noch
als Wolf und Bär.
Nun will ich sehn,
wen jetzt sie mir lockt:
ob das mir ein lieber Gesell?

(Er hat die Pfeife fortgeworfen und bläst nun auf seinem kleinen silbernen Horne eine lustige Weise.)

(Im Hintergrunde regt es sich. Fafner, in der Gestalt eines ungeheuren eidechsenartigen Schlangenwurmes, hat sich in der Höhle von seinem Lager erhoben; er bricht durch das Gesträuch und wälzt sich aus der Tiefe nach der höheren Stelle vor, so daß er mit dem Vorderleibe bereits auf ihr angelangt ist. Er stößt jetzt einen starken gähnenden Laut aus.)

Siegfried
(wendet sich um, gewahrt Fafner, blickt ihn verwundert an und lacht).

Da hätte mein Lied
mir was Liebes erblasen!
Du wärst mir ein saubrer Gesell!

Fafner
(hat bei Siegfrieds Anblick angehalten).

Was ist da?

Siegfried.

Ei, bist du ein Tier,
das zum Sprechen taugt,
wohl ließ sich von dir was lernen?
Hier kennt einer
das Fürchten nicht:
kann er's von dir erfahren?

Fafner.

Hast du Übermut?

Siegfried.

Mut und Übermut —
was weiß ich!
Doch dir fahr' ich zu Leibe,
lehrst du das Fürchten mich nicht!

Fafner
(lacht).

Trinken wollt' ich:
nun treff' ich auch Fraß!
(Er öffnet seinen Rachen und zeigt die Zähne.)

Siegfried.

Eine zierliche Fresse
zeigst du mir da:
lachende Zähne
im Leckermaul!
Gut wär's, den Schlund dir zu schließen;
dein Rachen reckt sich zu weit!

Fafner.

Zu tauben Reden
taugt er schlecht:
dich zu verschlingen
frommt der Schlund.
(Er droht mit dem Schweife.)

Siegfried.

Hoho, du grausam
grimmiger Kerl,
von dir verdaut sein
dünkt mich übel:
rätlich und fromm doch scheint's,
du verreckest hier ohne Frist.

Fafner
(brüllt).

Pruh! Komm,
prahlendes Kind!

Siegfried
(faßt das Schwert).

Sieh dich vor, Brüller:
der Prahler kommt!

(Er stellt sich Fafner entgegen; dieser hebt sich weiter vor auf die Bodenerhöhung und sprüht aus seinen Nüstern nach ihm. Siegfried springt zur Seite. Fafner schwingt den Schweif nach vorn, um Siegfried zu fassen; dieser weicht ihm aus, indem er mit einem Satze über den Rücken des Wurmes hinwegspringt; als der Schweif sich auch hierhin ihm schnell nachwendet und ihn fast schon packt, verwundet Siegfried diesen mit dem Schwerte. Fafner zieht den Schweif hastig zurück, brüllt und bäumt seinen Vorderleib, um mit dessen voller Wucht zur Seite sich auf Siegfried zu werfen, so bietet er diesem die Brust; Siegfried erspäht schnell die Stelle des Herzens und stößt sein Schwert bis an das Heft hinein. Fafner bäumt sich vor Schmerz noch höher und sinkt, als Siegfried das Schwert losgelassen und zur Seite gesprungen ist, auf die Wunde zusammen.)

Siegfried.

Da lieg', neidischer Kerl!
Notung trägst du im Herzen.

Fafner
(mit schwächerer Stimme).

Wer bist du, kühner Knabe,
der das Herz mir traf?
Wer reizte des Kindes Mut
zu der mordlichen Tat?

Dein Hirn brütete nicht,
was du vollbracht.

Siegfried.

Viel weiß ich noch nicht,
noch nicht auch, wer ich bin:
mit dir mordlich zu ringen,
reiztest du selbst meinen Mut.

Fafner.

Du helläugiger Knabe,
unkund deiner selbst:
wen du gemordet,
meld' ich dir.
Die einst der Welt gewaltet,
der Riesen ragend Geschlecht,
Fasolt und Fafner,
die Brüder fielen nun beide.
Um verfluchtes Gold,
von Göttern vergabt,
traf ich Fasolt zu tot:
der nun als Wurm
den Hort bewachte,
Fafner, den letzten Riesen,
fällte ein rosiger Held. —
Blicke nun hell,
blühender Knabe;
des Hortes Herrn
umringt Verrat:
der dich Blinden reizte zur Tat,
berät nun des Blühenden Tod.

(Ersterbend.)

Merk', wie's endet: —
acht' auf mich!

Siegfried.

Woher ich stamme,
rate mir noch;
weise ja scheinst du
Wilder im Sterben;

rat es nach meinem Namen:
Siegfried bin ich genannt.

Fafner.

Siegfried . . . !
(Er seufzt, hebt sich und stirbt.)

Siegfried.

Zur Kunde taugt kein Toter. —
So leite mich denn
mein lebendes Schwert!
(Fafner hat sich im Sterben zur Seite gewälzt. Siegfried zieht das Schwert aus seiner Brust; dabei wird seine Hand vom Blute benetzt; er fährt heftig mit der Hand auf.)
Wie Feuer brennt das Blut!
(Er führt unwillkürlich die Finger zum Munde, um das Blut von ihnen abzusaugen. Wie er sinnend vor sich hinblickt, wird plötzlich seine Aufmerksamkeit von dem Gesange der Waldvögel angezogen. Er lauscht mit verhaltenem Atem.)
Ist mir doch fast —
als sprächen die Vöglein zu mir:
deutlich dünken mich's Worte!
Nützte mir das
des Blutes Genuß? —
Das seltne Vöglein hier —
horch, was singt es mir?

Stimme eines Waldvogels
(in der Linde).

Hei! Siegfried gehört
nun der Niblungen Hort:
o, fänd' in der Höhle
den Hort er jetzt.
Wollt' er den Tarnhelm gewinnen,
der taugt' ihm zu wonniger Tat:
doch möcht' er den Ring sich erraten,
der macht' ihn zum Walter der Welt!

Siegfried.

Dank, liebes Vöglein,
für deinen Rat:
gern folg' ich dem Ruf.
(Er geht und steigt in die Höhle hinab, wo er alsbald gänzlich verschwindet.)

(Mime schleicht heran, scheu umherblickend, um sich von Fafners Tod zu überzeugen. — Gleichzeitig kommt von der anderen Seite Alberich aus dem Geklüft hervor; er beobachtet Mime genau. Als dieser Siegfried nicht mehr gewahrt und vorsichtig sich nach hinten der Höhle zuwendet, stürzt Alberich auf ihn zu und vertritt ihm den Weg.)

Alberich.

Was schleich'st du
eilig und schlau,
schlimmer Gesell?

Mime.

Verfluchter Bruder,
dich braucht' ich hier!
Was bringt dich her?

Alberich.

Geizt es dich Schelm
nach meinem Gold?
Verlangst du mein Gut?

Mime.

Fort von der Stelle!
Die Stätte ist mein:
was stöberst du hier?

Alberich.

Stör' ich dich wohl
im stillen Geschäft,
wenn du hier stiehlst?

Mime.

Was ich erschwang
mit schwerer Müh',
soll mir nicht schwinden.

Alberich.

Hast du dem Rhein
das Gold zum Ringe geraubt?
Erzeugtest du gar
den zähen Zauber im Reif?

Mime.

Wer schuf den Tarnhelm,
der die Gestalten tauscht?

Der sein bedurfte,
erdachtest du ihn wohl?

Alberich.

Was hättest du Stümper
je wohl zu stampfen verstanden?
Der Zauberring
zwang mir zur Kunst erst den Zwerg.

Mime.

Wo hast du den Ring?
Dir Zagem entrissen ihn Riesen.
Was du verlorst,
meine List erlangt' es für mich.

Alberich.

Mit des Knaben Tat
willst du Knicker nun knausern?
Dir gehört sie gar nicht,
der Helle ist selbst ihr Herr!

Mime.

Ich zog ihn auf;
für die Zucht zahlt er mir nun:
für Müh' und Last
erlauert' ich lang' meinen Lohn!

Alberich.

Für des Knaben Zucht
will der knickrige
schäbige Knecht
keck und kühn
gar wohl König nun sein?
Dem räudigsten Hund
wäre der Ring
geratner als dir:
nimmer erringst
du Rüpel den Herrscherreif!

Mime.

Behalt ihn denn;
hüte ihn wohl,

den hellen Reif!
Sei du Herr:
doch mich heiße auch Bruder!
um meines Tarnhelms
lustigen Tand
tausch' ich ihn dir:
uns beiden taugt's,
teilen die Beute wir so.

Alberich
(höhnisch lachend).
Teilen mit dir?
und den Tarnhelm gar?
Wie schlau du bist!
Sicher schlief' ich
niemals vor deinen Schlingen!

Mime
(außer sich).
Selbst nicht tauschen?
Auch nicht teilen?
Leer soll ich gehn,
ganz ohne Lohn?
Gar nichts willst du mir lassen?

Alberich.
Nichts von allem,
nicht einen Nagel
sollst du dir nehmen!

Mime
(wütend).
Weder Ring noch Tarnhelm
soll dir denn taugen!
Nicht teil' ich nun mehr!
Gegen dich ruf' ich
Siegfried zu Rat
und des Recken Schwert:
der rasche Held,
der richte, Brüderchen, dich!

Alberich.

Kehre dich um; —
aus der Höhle kommt er schon her. —

Mime.

Kindischen Tand
erkor er gewiß. —

Alberich.

Den Tarnhelm hat er! —

Mime.

Doch auch den Ring! —

Alberich.

Verflucht! — den Ring! —

Mime
(lacht hämisch).

Laß ihn den Reif dir doch geben! —
Ich will ihn mir schon gewinnen. —
(Er schlüpft in den Wald zurück.)

Alberich.

Und doch seinem Herrn
soll er allein noch gehören!
(Er verschwindet im Geklüft.)

(Siegfried ist, mit Tarnhelm und Ring, während des Letzten langsam und sinnend aus der Höhle vorgeschritten: er betrachtet gedankenvoll seine Beute und hält, nahe dem Baume, auf der Höhe wieder an. — Große Stille.)

Siegfried.

Was ihr mir nützet,
weiß ich nicht:
doch nahm ich euch
aus des Horts gehäuftem Gold,
weil guter Rat mir es riet.
So taug' eure Zier
als des Tages Zeuge;
mich mahne der Tand,
daß ich kämpfend Fafner erlegt,
doch das Fürchten noch nicht gelernt!

(Er steckt den Tarnhelm sich in den Gürtel und den Reif an den Finger. — Stillschweigen. Wachsendes Waldweben. — Siegfried achtet unwillkürlich wieder des Vogels und lauscht ihm mit verhaltenem Atem.)

Stimme des Waldvogels
(in der Linde).

Hei! Siegfried gehört
nun der Helm und Ring!
O, traut' er Mime,
dem treulosen, nicht!
Hörte Siegfried nur scharf
auf des Schelmen Heuchlergered':
wie sein Herz es meint,
kann er Mime verstehn;
so nützt' ihm des Blutes Genuß.

(Siegfrieds Miene und Gebärde drücken aus, daß er alles wohl vernommen. Er sieht Mime sich nähern und bleibt, ohne sich zu rühren, auf sein Schwert gestützt, beobachtend und in sich geschlossen, in seiner Stellung auf der Anhöhe bis zum Schlusse des folgenden Auftrittes.)

Mime
(langsam auftretend).

Er sinnt und erwägt
der Beute Wert: —
weilte wohl hier
ein weiser Wandrer,
schweifte umher,
beschwatzte das Kind
mit listiger Runen Rat?
Zwiefach schlau
sei nun der Zwerg:
die listigste Schlinge
leg' ich jetzt aus,
daß ich mit traulichem
Trug-Gerede
betöre das trotzige Kind!
(Er tritt näher an Siegfried heran.)
Willkommen, Siegfried!
Sag', du Kühner,
hast du das Fürchten gelernt?

Siegfried.

Den Lehrer fand ich noch nicht.

Mime.

Doch den Schlangenwurm,
du hast ihn erschlagen:
das war doch ein schlimmer Gesell?

Siegfried.

So grimm und tückisch er war,
sein Tod grämt mich doch schier,
da viel üblere Schächer
unerschlagen noch leben!
Der mich ihn morden hieß,
den hass' ich mehr als den Wurm.

Mime.

Nur sacht'! Nicht lange
siehst du mich mehr:
zu ew'gem Schlaf
schließ' ich die Augen dir bald!
Wozu ich dich brauchte,
das hast du vollbracht;
jetzt will ich nur noch
die Beute dir abgewinnen: —
mich dünkt, das soll mir gelingen;
zu betören bist du ja leicht!

Siegfried.

So sinnst du auf meinen Schaden?

Mime.

Wie sagt' ich das? —
Siegfried, hör' doch, mein Sohn!
Dich und deine Art
haßt' ich immer von Herzen;
aus Liebe erzog ich
dich lästigen nicht:
dem Horte in Fafner's Hut,
dem Golde galt meine Müh'.
Gibst du mir das
nun gutwillig nicht, —
Siegfried, mein Sohn,

das siehst du wohl selbst —
dein Leben mußt du mir lassen!

Siegfried.

Daß du mich hassest,
hör' ich gern:
doch mein Leben auch muß ich dir lassen?

Mime.

Das sag' ich doch nicht?
Du verstehst mich falsch!
(Er gibt sich die ersichtlichste Mühe zur Verstellung.)
Sieh, du bist müde
von harter Müh';
brünstig brennt dir der Leib:
dich zu erquicken
mit queckem Trank
säumt' ich Sorgender nicht.
Als dein Schwert du dir branntest,
braut' ich den Sud:
trinkst du nun den,
gewinn' ich dein trautes Schwert,
und mit ihm Helm und Hort.
(Er kichert dazu.)

Siegfried.

So willst du mein Schwert
und, was ich erschwungen,
Ring und Beute mir rauben?

Mime.

Was du doch falsch mich verstehst!
Stamml' ich und fas'le wohl gar?
Die größte Mühe
geb' ich mir,
mein heimliches Sinnen
heuchelnd zu bergen,
und du dummer Bube
deutest alles doch falsch!
Öffne die Ohren,
und vernimm genau:

höre, was Mime meint! —
Hier nimm, trinke die Labung!
Mein Trank labte dich oft:
tat'st du wohl unwirsch,
stelltest dich arg:
was ich dir bot —
erbost auch — nahmst du's doch immer.

Siegfried
(ohne eine Miene zu verziehen).
Einen guten Trank
hätt' ich gern:
wie hast du diesen gebraut?

Mime.
Hei, so trink nur:
trau' meiner Kunst!
In Nacht und Nebel
sinken die Sinne dir bald:
ohne Wach' und Wissen,
stracks streckst du die Glieder.
Liegst du nun da,
leicht könnt' ich
die Beute nehmen und bergen:
doch erwachtest du je,
nirgends wär' ich
sicher vor dir,
hätt' ich selbst auch den Ring.
D'rum mit dem Schwert,
das so scharf du schufst,
hau' ich dem Kind
den Kopf erst ab:
dann hab' ich mir Ruh' und den Ring!
(Er kichert wieder.)

Siegfried.
Im Schlafe willst du mich morden?

Mime.
Was möcht' ich? Sagt' ich denn das? —
Ich will dir, Kind,

nur den Kopf abhau'n.
Denn haßte ich dich
auch nicht so hell,
und hätt' ich des Schimpf's
und der schändlichen Müh'
auch nicht so viel zu rächen:
aus dem Weg dich zu räumen
darf ich nicht rasten,
wie käm' ich sonst anders zur Beute,
da Alberich auch nach ihr lugt? — —
Nun, mein Wälsung!
Wolfssohn du!
Sauf' und würg' dich zu tot:
nie tu'st du mehr einen Schluck!

(Er hat sich nahe an Siegfried herangemacht und reicht ihm jetzt mit widerlicher Zudringlichkeit ein Trinkhorn, in das er zuvor aus einem Gefäß das Getränk gegossen. Siegfried hat bereits das Schwert gefaßt und streckt jetzt, wie in einer Anwandlung heftigen Ekels, Mime mit einem Streiche tot zu Boden. — Man hört Alberich aus dem Geklüft heraus ein höhnisches Gelächter aufschlagen.)

Siegfried.

Schmeck' du mein Schwert,
ekliger Schwätzer!
Neides-Zoll
zahlt Notung:
dazu durft' ich ihn schmieden.

(Er packt Mimes Leichnam auf, schleppt ihn nach der Höhle und wirft ihn dort hinein.)

In der Höhle hier
lieg' auf dem Hort!
Mit zäher List
erzieltest du ihn:
jetzt magst du des wonnigen walten! —
Einen guten Wächter
geb' ich dir auch,
daß er vor Dieben dich deckt.

(Er wälzt die Leiche des Wurmes vor den Eingang der Höhle, so daß er diesen ganz damit verstopft.)

Da lieg' auch du,
dunkler Wurm!
Den gleißenden Hort
hüte zugleich
mit dem beuterührigen Feind:

so fandet ihr beide nun Ruh'!

(Er kommt nach der Arbeit wieder vor. — Es ist Mittag.)

Heiß ward mir
von der harten Last! —
Brausend jagt sich
mein brünstiges Blut;
die Hand brennt mir am Haupt. — —
Hoch steht schon die Sonne:
aus lichtem Blau
blickt ihr Aug'
auf den Scheitel steil mir herab. —
Linde Kühlung
erkies' ich mir unter der Linde!

(Er streckt sich wieder unter der Linde aus. — Große Stille. Waldweben. Nach einem längeren Schweigen.)

Noch einmal, liebes Vöglein,
da wir so lang'
lästig gestört,
lauscht' ich gern deinem Sang:
auf dem Zweige seh' ich
wohlig dich wiegen;
zwitschernd umschwirren
dich Brüder und Schwestern,
umschweben dich lustig und lieb.

Doch ich — bin so allein,
hab' nicht Bruder noch Schwester;
meine Mutter schwand,
mein Vater fiel:
nie sah sie der Sohn! —
Mein einz'ger Gesell
war ein garst'ger Zwerg;
Güte zwang
nie uns zu Liebe;
listige Schlingen
warf mir der schlaue: —
nun mußt' ich ihn gar erschlagen! —

Freundliches Vöglein,
dich frag' ich nun:

gönntest du mir
wohl ein gutes Gesell?
Willst du das rechte mir raten?
Ich lockte so oft,
und erlost' es nicht:
du, mein Trauter,
träf'st es wohl besser!
So recht ja rietest du schon:
nun sing, ich lausche dem Sang.
(Schweigen; dann:)

Stimme des Waldvogels.
Hei! Siegfried erschlug
nun den schlimmen Zwerg!
Jetzt wüßt' ich ihm noch
das herrlichste Weib.
Auf hohem Felsen sie schläft,
ein Feuer umbrennt ihren Saal:
durchschritt' er die Brunst,
erweckt er die Braut,
Brünnhilde wäre dann sein!

Siegfried
(fährt mit jäher Heftigkeit vom Sitze auf).
O holder Sang!
Süßester Hauch!
Wie brennt sein Sinn
mir sehrend die Brust!
Wie zückt er heftig
zündend mein Herz!
Was jagt mir so jach
durch Herz und Sinne?
Sing' es mir, süßer Freund!

Der Waldvogel.
Lustig im Leid
sing' ich von Liebe;
wonnig und weh
web' ich mein Lied:
nur Sehnende kennen den Sinn!

Siegfried.

Fort jagt mich's
jauchzend von hinnen,
fort aus dem Wald auf den Fels! —
Noch einmal sage mir,
holder Sänger:
werd' ich das Feuer durchbrechen?
kann ich erwecken die Braut?

Der Waldvogel.

Die Braut gewinnt,
Brünnhild' erweckt
ein Feiger nie:
nur wer das Fürchten nicht kennt!

Siegfried
(lacht auf vor Entzücken).

Der dumme Knab',
der das Fürchten nicht kennt, —
mein Vöglein, das bin ja ich! —
Noch heut' gab ich
vergebens mir Müh',
das Fürchten von Fafner zu lernen.
Nun brennt mich die Lust,
es von Brünnhild' zu wissen:
wie find ich zum Felsen den Weg?

(Der Vogel flattert auf, schwebt über Siegfried und fliegt davon.)

Siegfried
(jauchzend).

So wird mir der Weg gewiesen:
wohin du flatterst,
folg' ich dem Flug!

(Er eilt dem Vogel nach. — Der Vorhang fällt.)

Dritter Aufzug.

Wilde Gegend.

Am Fuße eines Felsenberges, der links nach hinten steil aufsteigt. — Nacht, Sturm und Wetter, Blitz und Donner.
Vor einem gruftähnlichen Höhlentore im Felsen steht der

Wanderer.

Wache! Wache!
Wala, erwache!
Aus langem Schlafe
weck' ich dich schlummernde wach.
Ich rufe dich auf:
herauf! herauf!
Aus nebliger Gruft,
aus nächt'gem Grunde herauf!
Erda! Erda!
Ewiges Weib!
Aus heimischer Tiefe
tauche zur Höh'!
Dein Wecklied sing' ich,
daß du erwachst;
aus sinnendem Schlafe
sing' ich dich auf.
Allwissende!
Urweltweise!
Erda! Erda!
Ewiges Weib!
Wache, du Wala, erwache!

(Die Höhlengruft hat zu erdämmern begonnen: in bläulichem Lichtscheine steigt Erda aus der Tiefe. Sie erscheint wie von Reif bedeckt; Haar und Gewand werfen einen glitzernden Schimmer von sich.)

Erda.

Stark ruft das Lied:
kräftig reizt der Zauber;
ich bin erwacht
aus wissendem Schlaf:
was scheucht den Schlummer mir?

Wanderer.

Der Weckrufer bin ich,
und Weisen üb' ich,

daß weithin wache,
was fester Schlaf umschließt.
Die Welt durchzog ich,
wanderte viel,
Kunde zu werben,
urweisen Rat zu gewinnen.
Kundiger gibt es
keine als dich:
bekannt ist dir,
was die Tiefe birgt,
was Berg und Tal,
Luft und Wasser durchwebt.
Wo Wesen sind,
weht dein Atem;
wo Hirne sinnen,
haftet dein Sinn:
alles, sagt man,
sei dir bekannt.
Daß ich nun Kunde gewänne,
weckt' ich dich aus dem Schlaf.

Erda.

Mein Schlaf ist Träumen,
mein Träumen Sinnen,
mein Sinnen Walten des Wissens.
Doch wenn ich schlafe,
wachen Nornen:
sie weben das Seil,
und spinnen fromm, was ich weiß: —
was frägst du nicht die Nornen?

Wanderer.

Im Zwange der Welt
weben die Nornen:
sie können nichts wenden noch wandeln;
doch deiner Weisheit
dankt' ich den Rat wohl,
wie zu hemmen ein rollendes Rad?

Erda.

Männertaten
umdämmern mir den Mut:
mich Wissende selbst
bezwang ein Waltender einst.
Ein Wunschmädchen
gebar ich Wotan:
der Helden Wal
hieß er für ihn sie küren.
Kühn ist sie
und weise auch:
was weckst du mich,
und fragst um Kunde
nicht Erda's und Wotan's Kind?

Wanderer.

Die Walküre meinst du,
Brünnhild', die Maid?
Sie trotzte dem Stürmebezwinger,
wo am stärksten er selbst sich bezwang:
was den Lenker der Schlacht
zu tun verlangte,
doch dem er wehrte —
— zuwider sich selbst —
allzu vertraut
wagte die trotzige,
das für sich zu vollbringen,
Brünnhild' in brennender Schlacht.
Streitvater
strafte die Maid;
in ihr Auge drückt' er Schlaf;
auf dem Felsen schläft sie fest:
erwachen wird
die weihliche nur,
um einen Mann zu minnen als Weib.
Frommten mir Fragen an sie?

Erda

(ist in Sinnen versunken und beginnt erst nach längerem Schweigen).

Wirr wird mir's,
seit ich erwacht:

wild und kraus
kreist die Welt!
Die Walküre,
der Wala Kind,
büßt' in Banden des Schlafs,
als die wissende Mutter schlief?
Der den Trotz lehrte,
straft den Trotz?
Der die Tat entzügelt,
zürnt um die Tat?
Der das Recht wahrt,
wehret dem Recht?
Der die Eide hütet,
herrscht durch Meineid? —
Laß mich wieder hinab:
Schlaf verschließe mein Wissen!

Wanderer.

Dich Mutter lass' ich nicht zieh'n,
da des Zaubers ich mächtig bin. —
Urwissend
stachest du einst
der Sorge Stachel
in Wotans wagendes Herz:
mit Furcht vor schmachvoll
feindlichem Ende
füllt' ihn dein Wissen,
daß Bangen band seinen Mut.
Bist du der Welt
weisestes Weib,
sage mir nun:
wie besiegt die Sorge der Gott?

Erda.

Du bist — nicht,
was du dich nennst!
Was kamst du störrischer Wilder,
zu stören der Wala Schlaf?
Friedloser,
laß mich frei!
Löse des Zaubers Zwang!

Wanderer.

Du bist — nicht,
was du dich wähn'st!
Urmütter-Weisheit
geht zu Ende:
dein Wissen verweht
vor meinem Willen.
Weißt du, was Wotan — will?
Dir unweisen
ruf ich's ins Ohr,
daß du sorglos ewig nun schläfst. —

Um der Götter Ende
grämt mich die Angst nicht,
seit mein Wunsch es — will!
Was in Zwiespalts wildem Schmerze
verzweifelnd einst ich beschloß,
froh und freudig
führ' ich frei es nun aus:
weiht' ich in wütendem Ekel
des Niblungen Neid schon die Welt,
dem wonnigsten Wälsung
weis' ich mein Erbe nun an.
Der von mir erkoren,
doch nie mich gekannt,
ein kühnster Knabe,
meines Rates bar,
errang des Niblungen Ring:
ledig des Neides,
liebesfroh,
erlahmt an dem Edlen
Alberich's Fluch;
denn fremd bleibt ihm die Furcht.
Die du mir gebarst,
Brünnhilde,
sie weckt hold sich der Held:
wachend wirkt
dein wissendes Kind
erlösende Weltentat. —

D'rum schlafe nun du,
schließe dein Auge;
träumend erschau' mein Ende!
Was jene auch wirken —
dem ewig Jungen
weicht in Wonne der Gott. —
Hinab denn, Erda!
Urmütter-Furcht!
Ur-Sorge!
Zu ewigem Schlaf
hinab! hinab! —
Dort seh' ich Siegfried nah'n. —

(Erda versinkt. Die Höhle ist wieder ganz finster geworden: an dem Gestein derselben lehnt sich der Wanderer an und erwartet so Siegfried.)
(Monddämmerung erhellt die Bühne etwas. Das Sturmwetter hört ganz auf.)

Siegfried
(von rechts im Vordergrund auftretend).

Mein Vöglein schwebte mir fort; —
mit flatterndem Flug
und süßem Sang
wies es mir wonnig den Weg:
nun schwand es fern mir davon.
Am besten find' ich
selbst nun den Berg:
wohin mein Führer mich wies,
dahin wandr' ich jetzt fort.
(Er schreitet weiter nach hinten.)

Wanderer
(in seiner Stellung an der Höhle verbleibend).

Wohin, Knabe,
heißt dich dein Weg?

Siegfried.

Da redet's ja:
wohl rät das mir den Weg. —
Einen Felsen such' ich,
von Feuer ist der umwabert:
dort schläft ein Weib,
das ich wecken will.

Wanderer.

Wer sagt' es dir,
den Fels zu suchen,
wer nach der Frau dich zu sehnen?

Siegfried.

Mich wies es ein singend
Waldvöglein:
das gab mir gute Kunde.

Wanderer.

Ein Vöglein schwatzt wohl manches;
kein Mensch doch kann's versteh'n:
wie mochtest du Sinn
dem Sange entnehmen?

Siegfried.

Das wirkte das Blut
eines wilden Wurms,
der mir vor Neidhöhl' erblaßte:
kaum netzt' es zündend
die Zunge mir,
da verstand ich der Vöglein Gestimm'.

Wanderer.

Erschlugst du den Riesen,
wer reizte dich,
den starken Wurm zu besteh'n?

Siegfried.

Mich führte Mime,
ein falscher Zwerg;
das Fürchten wollt' er mich lehren:
zum Schwertschlag aber,
der ihn erschlug,
reizte der Wurm mich selbst;
seinen Rachen riß er mir auf.

Wanderer.

Wer schuf das Schwert
so scharf und hart,
daß der stärkste Feind ihm fiel?

Siegfried.

Das schweißt' ich mir selbst,
da's der Schmied nicht konnte:
schwertlos noch wär' ich wohl sonst.

Wanderer.

Doch wer schuf
die starken Stücken,
daraus das Schwert du geschweißt?

Siegfried.

Was weiß ich davon!
Ich weiß allein,
daß die Stücken nichts mir nützten,
schuf ich das Schwert mir nicht neu.

Wanderer.
(bricht in ein freudig gemütliches Gelächter aus).
Das — mein' ich wohl auch!

Siegfried.

Was lachst du mich aus?
Alter Frager,
hör' einmal auf;
laß mich nicht lange mehr schwatzen!
Kannst du den Weg
mir weisen, so rede:
vermagst du's nicht,
so halte dein Maul!

Wanderer.

Geduld, du Knabe!
Dünk' ich dich alt,
so sollst du mir Achtung bieten.

Siegfried.

Das wär' nicht übel!
Solang' ich lebe,
stand mir ein Alter
stets im Wege:
den hab' ich nun fortgefegt.

Stemm'st du dort länger
dich steif mir entgegen —
sieh dich vor, mein ich,
daß du wie Mime nicht fährst!
(Er tritt näher an den Wanderer heran.)
Wie siehst du denn aus?
Was hast du gar
für 'nen großen Hut?
Warum hängt der dir so ins Gesicht?

Wanderer.

Das ist so des Wand'rers Weise,
wenn dem Wind entgegen er geht.

Siegfried.

Doch darunter fehlt dir ein Auge!
Das schlug dir einer
gewiß schon aus,
dem du zu trotzig
den Weg vertratst?
Mach' dich jetzt fort!
Sonst möchtest du leicht
das and're auch noch verlieren.

Wanderer.

Ich seh', mein Sohn,
wo nichts du weißt,
da weißt du dir leicht zu helfen.
Mit dem Auge,
das als andres mir fehlt,
erblickst du selber das eine,
das mir zum Sehen verblieb.

Siegfried
(lacht).

Zum Lachen bist du mir lustig! —
Doch hör', nun schwatz' ich nicht länger;
geschwind zeig' mir den Weg,
deines Weges ziehe dann du!
Zu nichts and'rem
acht' ich dich nütz':
d'rum sprich, sonst spreng' ich dich fort!

Wanderer.

Kenntest du mich,
kühner Sproß,
den Schimpf — spartest du mir!
Dir so vertraut,
trifft mich schmerzlich dein Dräu'n.
Liebt' ich von je
deine lichte Art, —
Grauen auch zeugt ihr
mein zürnender Grimm.
Dem ich so hold bin,
allzu Hehrer,
heut' nicht wecke mir Neid, —
er vernichtete dich und mich!

Siegfried.

Bleibst du mir stumm,
störrischer Wicht?
Weich' von der Stelle!
Denn dorthin, ich weiß,
führt es zur schlafenden Frau:
so wies es mein Vög'lein,
das hier erst flüchtig entfloh.
(Es wird allmählich wieder ganz finster.)

Wanderer
(in Zorn ausbrechend).

Es floh dir zu seinem Heil;
den Herrn der Raben
erriet es hier:
weh' ihm, holen sie's ein! —
den Weg, den es zeigte,
sollst du nicht zieh'n!

Siegfried.

Hoho! du Verbieter!
Wer bist du denn,
daß du mir wehren willst?

Wanderer.

Fürchte des Felsens Hüter!

Verschlossen hält
meine Macht die schlafende Maid:
wer sie erweckte,
wer sie gewänne,
machtlos macht' er mich ewig! —

Ein Feuermeer
umflutet die Frau,
glühende Lohe
umleckt den Fels:
wer die Braut begehrt,
dem brennt entgegen die Brunst.
(Er winkt mit dem Speere.)
Blick' nach der Höh'!
Erlug'st du das Licht? —
Es wächst der Schein,
es schwillt die Glut;
sengende Wolken,
wabernde Lohe
wälzen sich brennend
und prasselnd herab.
Ein Licht-Meer
umleuchtet dein Haupt;
bald frißt und zehrt dich
zündendes Feuer:
zurück denn, rasendes Kind!

Siegfried.

Zurück, du Prahler, mit dir!
Dort, wo die Brünste brennen,
zu Brünnhilde muß ich jetzt hin!
(Er schreitet darauf zu.)

Wanderer
(den Speer vorhaltend).

Fürchtest das Feuer du nicht,
so sperre mein Speer dir den Weg!
Noch hält meine Hand
der Herrschaft Haft;
das Schwert, das du schwingst,
zerschlug einst dieser Schaft:

noch einmal denn
zerspring' es am ew'gen Speer!

Siegfried
(das Schwert ziehend).

Meines Vaters Feind!
Find' ich dich hier?
Herrlich zur Rache
geriet mir das!
Schwing' deinen Speer:
in Stücken spalt' ihn mein Schwert!

(Er ficht mit dem Wanderer und haut ihm den Speer in Stücken. Furchtbarer Donnerschlag.)

Wanderer
(zurückweichend).

Zieh hin! Ich kann dich nicht halten!
(Er verschwindet.)

Siegfried.

Mit zerfocht'ner Waffe
wich mir der Feige?

(Mit wachsender Helle haben sich Feuerwolken aus der Höhe des Hintergrundes herabgesenkt: die ganze Bühne erfüllt sich wie von einem wogenden Flammenmeere.)

Siegfried.

Ha, wonnige Glut!
Leuchtender Glanz!
Strahlend offen
steht mir die Straße. —
Im Feuer mich baden!
Im Feuer zu finden die Braut!
Hoho! hoho!
hahei! hahei!
Lustig! lustig!
Jetzt lock' ich ein liebes Gesell!

(Er setzt sein Horn an und stürzt sich, seine Lockweise blasend, in das Feuer. — Die Lohe ergießt sich nun auch über den ganzen Vordergrund. Man hört Siegfrieds Horn erst näher, dann ferner. — Die Feuerwolken ziehen immer von hinten nach vorn, so daß Siegfried, dessen Horn man wieder näher hört, sich nach hinten zu, die Höhe hinauf, zu wenden scheint.)

(Endlich beginnt die Glut zu erbleichen; sie löst sich wie in einen feinen, durchsichtigen Schleier auf, der nun ganz sich auch klärt und den heitersten, blauen Himmelsäther, im hellsten Tagesscheine, hervortreten läßt.)

Die Szene, von der das Gewölk gänzlich gewichen ist, stellt die Höhe eines Felsengipfels [wie im dritten Aufzuge der „Walküre“] dar: links der Eingang eines natürlichen Felsengemaches; rechts breite Tannen; der Hintergrund ganz frei. — Im Vordergrunde, unter dem Schatten einer breitästigen Tanne, liegt Brünnhilde in tiefem Schlafe: sie ist in vollständiger, glänzender Panzerrüstung, mit dem Helm auf dem Haupte, den langen Schild über sich gedeckt. —

(Siegfried ist soeben im Hintergrunde, am felsigen Saume der Höhe, angelangt. [Sein Horn hatte wieder ferner geklungen, bis es ganz schwieg.] — Er blickt staunend um sich.)

Siegfried.

Selige Öde
auf sonniger Höh'!
(In den Tann hineinsehend.)
Was ruht dort schlummernd
im schattigen Tann? —
Ein Roß ist's,
rastend in tiefem Schlaf!
(Er betritt vollends die Höhe und schreitet langsam weiter vor; als er Brünnhilde noch aus einiger Entfernung gewahrt, hält er verwundert an.)
Was strahlt mir dort entgegen? —
Welch glänzendes Stahlgeschmeide!
Blendet mir noch
die Lohe den Blick? —
(Er tritt näher hinzu.)
Helle Waffen! —
Heb' ich sie auf?
(Er hebt den Schild ab und erblickt Brünnhildes Gesicht, das jedoch der Helm noch zum großen Teile verdeckt.)
Ha! in Waffen ein Mann: —
wie mahnt mich wonnig sein Bild! —
Das hehre Haupt
drückt wohl der Helm?
Leichter würd' ihm,
löst' ich den Schmuck.
(Vorsichtig löst er den Helm und hebt ihn der Schlafenden vom Haupte ab: langes lockiges Haar bricht hervor. — Siegfried erschrickt.)
Ach! — wie schön! —
(Er bleibt in den Anblick versunken.)
Schimmernde Wolken
säumen in Wellen
den hellen Himmelssee:
leuchtender Sonne
lachendes Bild
strahlt durch das Wogengewölk!
(Er lauscht dem Atem.)

Von schwellendem Atem
schwingt sich die Brust: —
brech' ich die engende Brünne?

(Er versucht es mit großer Behutsamkeit — aber vergebens.)

Komm', mein Schwert,
schneide das Eisen!

(Er durchschneidet mit zarter Vorsicht die Panzerringe zu beiden Seiten der ganzen Rüstung und hebt dann die Brünne und die Schienen ab, so daß nun Brünnhilde in einem weichen weiblichen Gewande vor ihn liegt. — Überrascht und staunend fährt er auf.)

Das ist kein Mann! — —
Brennender Zauber
zückt mir ins Herz;
feurige Angst
faßt meine Augen:
mir schwankt und schwindelt der Sinn! —
Wen ruf' ich zum Heil,
daß er mir helfe? —
Mutter! Mutter!
Gedenke mein!

(Er sinkt mit der Stirn an Brünnhildes Busen. — Langes Schweigen. — Dann fährt er seufzend auf.)

Wie weck' ich die Maid,
daß sie die Augen mir öffne? —
Das Auge mir öffne?
Blende mich auch noch der Blick?
Wagt' es mein Trotz?
Ertrüg' ich das Licht? —
Mir schwebt und schwankt
und schwirrt es umher;
sehrendes Sengen
zehrt meine Sinne:
am zagenden Herzen
zittert die Hand!
Wie ist mir Feigem? —
Ist es das Fürchten? —
O Mutter! Mutter!
Dein mutiges Kind!
Im Schlafe liegt eine Frau: —
die hat ihn das Fürchten gelehrt!

Wie end' ich die Furcht?
Wie faſſ' ich Mut? —
Daß ich ſelbſt erwache,
muß die Maid ich erwecken! — —

Süß erbebt mir
ihr blühender Mund:
wie mild erzitternd
mich Zagen er reizt! —
Ach, dieſes Atems
wonnig warmes Gedüft'! —

Erwache! erwache!
heiliges Weib! — —
Sie hört mich nicht. —
So ſaug' ich mir Leben
aus ſüßeſten Lippen —
ſollt' ich auch ſterbend vergeh'n!

(Er küßt ſie lange und inbrünſtig. — Erſchreckt fährt er dann in die Höhe. — Brünnhilde hat die Augen aufgeſchlagen. — Staunend blickt er ſie an. Beide verweilen eine Zeitlang in ihren gegenſeitigen Anblick verſunken.)

Brünnhilde
(langſam und feierlich ſich zum Sitze aufrichtend).

Heil dir, Sonne!
Heil dir, Licht!
Heil dir, leuchtender Tag!
Lang' war mein Schlaf;
ich bin erwacht:
wer iſt der Held,
der mich erweckt'?

Siegfried
(von ihrem Blicke und ihrer Stimme feierlich ergriffen).

Durch das Feuer drang ich,
das den Fels umbrann;
ich erbrach dir den feſten Helm:
Siegfried heiß' ich,
der dich erweckt.

Brünnhilde
(hoch aufgerichtet ſitzend).

Heil euch, Götter!

Heil dir, Welt!
Heil dir, prangende Erde!
Zu End' ist nun mein Schlaf;
erwacht seh' ich:
Siegfried ist es,
der mich erweckt!

Siegfried
(in erhabenster Entzückung).
O, Heil der Mutter,
die mich gebar;
Heil der Erde,
die mich genährt:
daß ich das Auge erschaut,
das jetzt mir Seligem strahlt!

Brünnhilde
(mit größter Bewegtheit).
O, Heil der Mutter,
die dich gebar;
Heil der Erde,
die dich genährt:
nur dein Blick durfte mich schau'n,
erwachen durft' ich nur dir! —
O Siegfried! Siegfried!
Seliger Held!
Du Wecker des Lebens,
siegendes Licht!
O, wüßtest du, Lust der Welt,
wie ich dich je geliebt!
Du warst mein Sinnen,
mein Sorgen du!
Dich Zarten nährt' ich,
noch eh' du gezeugt;
noch eh' du geboren,
barg dich mein Schild:
so lang' lieb' ich dich, Siegfried!

Siegfried
(leise und schüchtern).
So starb nicht meine Mutter?
Schlief die minnige nur?

Brünnhilde
(lächelnd).

Du wonniges Kind,
deine Mutter kehrt dir nicht wieder.
Du selbst bin ich,
wenn du mich Selige liebst.
Was du nicht weißt,
weiß ich für dich:
doch wissend bin ich
nur — weil ich dich liebe. —

O Siegfried! Siegfried!
Siegendes Licht!
Dich liebt' ich immer:
denn mir allein
erdünkte Wotans Gedanke.
Der Gedanke, den nie
ich nennen durfte;
den ich nicht dachte,
sondern nur fühlte;
für den ich focht,
kämpfte und stritt;
für den ich trotzte
dem, der ihn dachte;
für den ich büßte,
Strafe mich band,
weil ich nicht ihn dachte
und nur empfand!
Denn der Gedanke —
dürftest du's lösen! —
mir war er nur Liebe zu dir.

Siegfried.

Wie Wunder tönt,
was wonnig du singst;
doch dunkel dünkt mich der Sinn.
Deines Auges Leuchten
seh' ich licht;
deines Atems Wehen
fühl' ich warm;

deiner Stimme Singen
hör' ich süß:
doch, was du singend mir sagst,
staunend versteh' ich's nicht.
Nicht kann ich das Ferne
sinnig erfassen,
da all' meine Sinne
dich nur sehen und fühlen.
Mit banger Furcht
fesselst du mich:
du Einz'ge hast
ihre Angst mich gelehrt.
Den du gebunden
in mächt'gen Banden,
birg meinen Mut mir nicht mehr!

Brünnhilde
(wehrt ihm sanft ab und wendet ihren Blick nach dem Tann).

— Dort seh' ich Grane,
mein selig Roß:
wie weidet er munter,
der mit mir schlief!
Mit mir hat ihn Siegfried erweckt.

Siegfried.

Auf wonnigem Munde
weidet mein Auge:
in brünstigem Durst
doch brennen die Lippen,
daß der Augen Weide sie labe!

Brünnhilde
(ihn mit der Hand bedeutend).

Dort seh' ich den Schild,
der Helden schirmte;
dort seh' ich den Helm,
der das Haupt mir barg:
er schirmt, er birgt mich nicht mehr!

Siegfried.

Eine selige Maid
versehrte mein Herz;

Wunden dem Haupte
schlug mir ein Weib:
ich kam ohne Schild und Helm!

Brünnhilde
(mit gesteigerter Wehmut).
Ich sehe der Brünne
prangenden Stahl:
ein scharfes Schwert
schnitt sie entzwei;
von dem maidlichen Leibe
löst es die Wehr: —
ich bin ohne Schutz und Schirm,
ohne Trutz ein trauriges Weib!

Siegfried.
Durch brennendes Feuer
fuhr ich zu dir;
nicht Brünne noch Panzer
barg meinen Leib:
mir in die Brust
brach nun die Lohe,
es braust mein Blut
in blühender Brunst;
ein zehrendes Feuer
ist mir entzündet:
die Glut, die Brünnhilds
Felsen umbrann,
die brennt mir nun im Gebein! —
Du Weib, jetzt lösche den Brand!
Schweige die schäumende Glut!
(Er umfaßt sie heftig; sie springt auf, wehrt ihm mit der höchsten Kraft der Angst und entflieht nach der andern Seite.)

Brünnhilde.
Kein Gott nahte mir je:
der Jungfrau neigten
scheu sich die Helden:
heilig schied sie aus Walhall. —
Wehe! Wehe!
Wehe der Schmach,
der schmählichen Not!

Verwundet hat mich,
der mich erweckt!
Er erbrach mir Brünne und Helm:
Brünnhilde bin ich nicht mehr!

Siegfried.

Noch bist du mir
die träumende Maid:
Brünnhildes Schlaf
brach ich noch nicht.
Erwache! Sei mir ein Weib!

Brünnhilde.

Mir schwirren die Sinne;
mein Wissen schweigt:
soll mir die Weisheit schwinden?

Siegfried.

Sangst du mir nicht,
dein Wissen sei
das Leuchten der Liebe zu mir?

Brünnhilde.

Trauriges Dunkel
trübt mir den Blick;
mein Auge dämmert,
das Licht verlischt:
Nacht wird's um mich;
aus Nebel und Grau'n
windet sich wütend
ein Angstgewirr!
Schrecken schreitet
und bäumt sich empor!
(Sie birgt heftig die Augen mit den Händen.)

Siegfried
(löst ihr sanft die Hände vom Blicke).

Nacht umbangt
gebundene Augen:
mit den Fesseln schwindet
das finst're Grau'n:
tauch' aus dem Dunkel und sieh —
sonnenhell leuchtet der Tag!

Brünnhilde
(in höchster Ergriffenheit).

Sonnenhell
leuchtet der Tag meiner Not!
O Siegfried! Siegfried!
Sieh meine Angst!
Ewig war ich,
ewig wäre ich,
ewig in süß
sehnender Wonne —
doch ewig zu deinem Heil!

O Siegfried! Herrlicher!
Hort der Welt!
Leben der Erde!
Lachender Held!
Laß, ach laß!
Lasse von mir!
Nahe mir nicht
mit der wütenden Nähe!
Zwinge mich nicht
mit dem brechenden Zwang!
Zertrümmre die Traute dir nicht! —

Sahst du dein Bild
im klaren Bach?
Hat es dich Frohen erfreut?
Rührtest zur Woge
das Wasser du auf;
zerflösse die klare
Fläche des Bachs:
dein Bild sähst du nicht mehr,
nur der Welle schwankend Gewog'.
So berühre mich nicht,
trübe mich nicht:
ewig licht
lachst du aus mir
dann selig selbst dir entgegen,
froh und heiter ein Held! —
O Siegfried! Siegfried!

Leuchtender Sproß!
Liebe — dich,
und lasse von mir:
vernichte dein Eigen nicht!

Siegfried.

Dich — lieb' ich:
o, liebtest mich du!
Nicht hab' ich mehr mich;
o, hätte ich dich! —
Ein herrlich Gewässer
wogt vor mir;
mit allen Sinnen
seh' ich nur sie,
die wonnig wogende Welle:
brach sie mein Bild,
so brenn' ich nun selbst,
sengende Glut
in der Flut zu kühlen;
ich selbst, wie ich bin,
spring' in den Bach: —
o, daß seine Wogen
mich selig verschlängen,
mein Sehnen schwänd' in der Flut! —
Erwache, Brünnhilde!
Wache, du Maid!
Lebe und lache,
süßeste Lust!
Sei mein! sei mein! sei mein!

Brünnhilde.

O Siegfried! Dein —
war ich von je!

Siegfried.

Warst du's von je,
so sei es jetzt!

Brünnhilde.

Dein werde ich
ewig sein!

Siegfried.

Was du sein wirst,
sei es mir heut'!
Faßt dich mein Arm,
umschling' ich dich fest;
schlägt meine Brust
brünstig die deine;
zünden die Blicke,
zehren die Atem sich;
Aug' in Auge,
Mund an Mund:
dann bist du mir,
was bang du mir warst und wirst!
Dann brach sich die brennende Sorge,
ob jetzt Brünnhilde mein?

(Er hat sie umfaßt.)

Brünnhilde.

Ob jetzt ich dein? —

Göttliche Ruhe
rast mir in Wogen;
keusches Licht
lodert in Gluten;
himmlisches Wissen
stürmt mir dahin,
Jauchzen der Liebe
jagt es davon!

Ob jetzt ich dein? —

O Siegfried! Siegfried!
Siehst du mich nicht!
Wie mein Blick dich verzehrt,
erblindest du nicht?
Wie mein Arm dich preßt,
entbrennst du nicht?
Wie in Strömen mein Blut
entgegen dir stürmt,
das wilde Feuer,
fühlst du es nicht?

Fürchtest du, Siegfried,
fürchtest du nicht
das wild wütende Weib?

Siegfried.

Ha!
Wie des Blutes Ströme sich zünden;
wie der Blicke Strahlen sich zehren;
wie die Arme brünstig sich pressen —
kehrt mir zurück
mein kühner Mut,
und das Fürchten, ach!
das nie ich gelernt —
das Fürchten, das du
kaum mich gelehrt:
das Fürchten — mich dünkt —
ich Dummer vergaß es schon wieder!
(Er läßt bei den letzten Worten Brünnhilde unwillkürlich los.)

Brünnhilde
(im höchsten Liebesjubel wild auflachend).

O kindischer Held!
O herrlicher Knabe!
Du hehrster Taten
töriger Hort!
Lachend muß ich dich lieben;
lachend will ich erblinden;
lachend laß uns verderben —
lachend zugrunde geh'n!

Fahr' hin, Walhall's
leuchtende Welt!
Zerfall' in Staub
deine stolze Burg!
Leb' wohl, prangende
Götter-Pracht!
Ende in Wonne,
du ewig Geschlecht!
Zerreißt, ihr Nornen,
das Runenseil!
Götter-Dämm'rung,

dunkle herauf!
Nacht der Vernichtung,
neble herein! —
Mir strahlt zur Stunde
Siegfrieds Stern;
er ist mir ewig,
er ist mir immer
erb' und eigen,
ein' und all':
leuchtende Liebe,
lachender Tod!

Siegfried
(mit Brünnhilde zugleich).

Lachend erwachst
du Wonnige mir:
Brünnhilde lebt!
Brünnhilde lacht!
Heil der Sonne,
die uns bescheint!
Heil dem Tage,
der uns umleuchtet!
Heil dem Licht,
das der Nacht enttaucht!
Heil der Welt,
der Brünnhild' erwacht'!
Sie wacht! sie lebt!
Sie lacht mir entgegen!
Prangend strahlt
mir Brünnhildes Stern!
Sie ist mir ewig,
sie ist mir immer
erb' und eigen,
ein' und all':
leuchtende Liebe,
lachender Tod!

(Brünnhilde stürzt sich in Siegfrieds Arme.)
(Der Vorhang fällt.)

Dritter Tag:

Götterdämmerung.

Personen.

Siegfried.
Gunther.
Hagen.
Alberich.
Brünnhilde.
Gutrune.
Waltraute.
Die Nornen.
Die Rheintöchter.
Mannen. Frauen.

Vorspiel.

Auf dem Walkürenfelsen.

Die Szene ist dieselbe wie am Schlusse des zweiten Tages. — Nacht. Aus der Tiefe des Hintergrundes leuchtet Feuerschein auf.

Die drei Nornen.

(Hohe Frauengestalten in langen, dunklen und schleierartigen Faltengewändern. Die erste [älteste] lagert im Vordergrunde rechts unter der breitästigen Tanne; die zweite [jüngere] ist an einer Steinbank vor dem Felsengemache hingestreckt; die dritte [jüngste] sitzt in der Mitte des Hintergrundes auf einem Felssteine des Höhensaumes. — Eine Zeitlang herrscht düsteres Schweigen.)

Die erste Norn
(ohne sich zu bewegen).

Welch' Licht leuchtet dort?

Die zweite.

Dämmert der Tag schon auf?

Die dritte.

Loges Heer
umlodert feurig den Fels.
Noch ist's Nacht:
was spinnen und singen wir nicht?

Die zweite
(zur ersten).

Wollen wir singen und spinnen,
woran spannst du das Seil?

Die erste Norn
(erhebt sich und knüpft während ihres Gesanges ein goldenes Seil mit dem einen Ende an einen Ast der Tanne).

So gut und schlimm es geh',
schling' ich das Seil und singe. —

An der Welt-Esche
wob ich einst,
da groß und stark
dem Stamm entgrünte
weihlicher Äste Wald;
im kühlen Schatten
schäumt' ein Quell,
Weisheit raunend
rann sein Gewell:
da sang ich heiligen Sinn. —

Ein kühner Gott
trat zum Trunk an den Quell;
seiner Augen eines
zahlt' er als ewigen Zoll:
von der Welt-Esche
brach da Wotan einen Ast;
eines Speeres Schaft
entschnitt der Starke dem Stamm. —

In langer Zeiten Lauf
zehrte die Wunde den Wald;
falb fielen die Blätter,
dürr darbte der Baum:

traurig versiegte
des Quelles Trank;
trüben Sinnes
ward mein Sang.
Doch web' ich heut'
an der Welt-Esche nicht mehr,
muß mir die Tanne
taugen, zu fesseln das Seil:
singe, Schwester, —
— dir schwing' ich's zu —
weißt du, wie das ward?

Die zweite Norn
(während sie das zugeworfene Seil um einen hervorspringenden Felsstein am Eingange des Gemaches windet).

Treu berat'ner
Verträge Runen
schnitt Wotan
in des Speeres Schaft:
den hielt er als Haft der Welt.
Ein kühner Held
zerhieb im Kampfe den Speer;
in Trümmern sprang
der Verträge heiliger Haft. —
Da hieß Wotan
Walhalls Helden
der Welt-Esche
welkes Geäst
mit dem Stamm in Stücke zu fällen:
die Esche sank;
ewig versiegte der Quell! —
Fess'le ich heut'
an dem scharfen Fels das Seil:
singe, Schwester,
— dir schwing' ich's zu —
weißt du wie, das wird?

Die dritte Norn
(das Seil empfangend und hinter sich werfend).

Es ragt die Burg,
von Riesen gebaut:

mit der Götter und Helden
heiliger Sippe
sitzt dort Wotan im Saal.
Gehau'ner Scheite
hohe Schicht
ragt zuhauf'
rings um die Halle:
die Welt-Esche war dies sonst!
Brennt das Holz
heilig brünstig und hell,
sengt die Glut
sehrend den glänzenden Saal;
der ewigen Götter Ende
dämmert ewig da auf. —
Wisset ihr noch,
so windet von neuem das Seil:
von Norden wieder
werf' ich's dir nach:
spinne, Schwester, und singe!

(Sie hat das Seil der zweiten, diese es wieder der ersten Norne zugeworfen.)

Die erste Norn

(löst das Seil vom Zweige, und knüpft es während des folgenden Gesanges wieder an einen anderen Ast).

Dämmert der Tag?
oder leuchtet die Lohe?
Getrübt trügt sich mein Blick;
nicht hell eracht' ich
das heilig Alte,
da Loge einst
brannte in lichter Brunst: —
weißt du, was aus ihm ward?

Die zweite Norn

(das zugeworfene Seil wieder-um den Stein windend).

Durch des Speeres Zauber
zähmte ihn Wotan;
Räte raunt' er dem Gott:
an des Schaftes Runen,
frei sich zu raten,
nagte zehrend sein Zahn.

Da mit des Speeres
zwingender Spitze
bannte ihn Wotan,
Brünnhildes Fels zu umbrennen: —
weißt du, was aus ihm wird?

Die dritte Norn
(das zugeschwungene Seil wieder hinter sich werfend).

Des zerschlagnen Speeres
stechende Splitter
taucht einst Wotan
dem Brünstigen tief in die Brust:
zehrender Brand
zündet da auf;
den wirft der Gott
in der Welt-Esche
zuhauf geschichtete Scheite. —
Wollt ihr wissen,
wann das wird,
schwingt mir, Schwestern, das Seil!
(Sie wirft das Seil der zweiten, diese es wieder der ersten zu.)

Die erste Norn
(das Seil von neuem anknüpfend).

Die Nacht weicht;
nichts mehr gewahr ich:
des Seiles Fäden
find' ich nicht mehr;
verflochten ist das Geflecht.
Ein wüstes Gesicht
wirrt mir wütend den Sinn: —
das Rheingold
raubte Alberich einst:
weißt du, was aus ihm ward?

Die zweite Norn
(mit mühevoller Hast das Seil um den Stein windend).

Des Steine Schärfe
schnitt in das Seil;
nicht fest spannt mehr
der Fäden Gespinst:

verwirrt ist das Geweb'.
Aus Neid und Not
ragt mir des Niblungen Ring: —
ein rächender Fluch
nagt meiner Fäden Geflecht:
weißt du, was daraus wird?

Die dritte Norn
(das zugeworfene Seil hastig fassend).
Zu locker das Seil!
Mir langt es nicht:
soll ich nach Norden
neigen das Ende,
straffer sei es gestreckt!
(Sie zieht gewaltsam das Seil an: es reißt in der Mitte.)

Die zweite.
Es riß!

Die dritte.
Es riß!

Die erste.
Es riß!

(Erschreckt sind die drei Nornen aufgefahren und nach der Mitte der Bühne zusammengetreten: sie fassen die Stücken des zerrissenen Seiles und binden damit ihre Leiber aneinander.)

Die drei Nornen.
Zu End' ewiges Wissen!
Der Welt melden
Weise nichts mehr: —
hinab zur Mutter, hinab!
(Sie verschwinden.)
(Der Tag, der zuletzt immer heller gedämmert, bricht vollends ganz an und dämpft den Feuerschein in der Tiefe.)

Siegfried und Brünnhilde
(treten aus dem Steingemache auf. Siegfried ist in vollen Waffen, Brünnhilde führt ihr Roß am Zaume.)

Brünnhilde.
Zu neuen Taten,
teurer Helde,
wie liebt' ich dich —
ließ' ich dich nicht?

Ein einzig Sorgen
macht mich säumen:
daß dir zu wenig
mein Wert gewann!

Was Götter mich wiesen,
gab ich dir:
heiliger Runen
reichen Hort;
doch meiner Stärke
magdlichen Stamm
nahm mir der Held,
dem ich nun mich neige.

Des Wissens bar —
doch des Wunsches voll;
an Liebe reich —
doch ledig der Kraft:
mögst du die Arme
nicht verachten,
die dir nur gönnen —
nicht geben mehr kann!

Siegfried.

Mehr gabst du, Wunderfrau,
als ich zu wahren weiß:
nicht zürne, wenn dein Lehren
mich unbelehret ließ!
Ein Wissen doch wahr' ich wohl:
daß mir Brünnhilde lebt;
eine Lehre lernt' ich leicht:
Brünnhildes zu gedenken!

Brünnhilde.

Willst du mir Minne schenken,
gedenke deiner nur,
gedenke deiner Taten!
Gedenke des wilden Feuers,
das furchtlos du durchschrittest,
da den Fels es rings umbrann —

Siegfried.

Brünnhilde zu gewinnen!

Brünnhilde.

Gedenk der beschildeten Frau,
die in tiefem Schlaf du fandest,
der den festen Helm du erbrach'st —

Siegfried.

Brünnhilde zu erwecken!

Brünnhilde.

Gedenk' der Eide,
die uns einen;
gedenk' der Treue,
die wir tragen;
gedenk' der Liebe,
der wir leben:
Brünnhilde brennt dann ewig
heilig dir in der Brust! —

Siegfried.

Lass' ich, Liebste, dich hier
in der Lohe heiliger Hut,
zum Tausche deiner Runen
reich' ich dir diesen Ring.
Was der Taten je ich schuf,
des Tugend schließt er ein;
ich erschlug einen wilden Wurm,
der grimmig lang' ihn bewacht.
Nun wahre du seine Kraft
als Weihe-Gruß meiner Treu'!

Brünnhilde.

Ihn geiz' ich als einziges Gut:
für den Ring nun nimm auch mein Roß! —
Ging sein Lauf mit mir
einst kühn durch die Lüfte —
mit mir
verlor es die mächt'ge Art;
über Wolken hin

auf blitzenden Wettern
nicht mehr
schwingt es sich mutig des Wegs.
Doch wohin du ihn führst
— sei es durchs Feuer —
grauenlos folgt dir Grane;
denn dir, o Helde,
soll er gehorchen!
Du hüt' ihn wohl;
er hört dein Wort: —
o, bringe Grane
oft Brünnhildes Gruß!

Siegfried.

Durch deine Tugend allein
soll so ich Taten noch wirken?
Meine Kämpfe kiesest du,
meine Siege kehren zu dir?
Auf deines Rosses Rücken,
in deines Schildes Schirm
nicht Siegfried acht' ich mich mehr:
ich bin nur Brünnhildes Arm!

Brünnhilde.

O, wär' Brünnhild' deine Seele!

Siegfried.

Durch sie entbrennt mir der Mut.

Brünnhilde.

So wärst du Siegfried und Brünnhilde.

Siegfried.

Wo ich bin, bergen sich beide.

Brünnhilde.

So verödet mein Felsensaal?

Siegfried.

Vereint faßt er uns zwei.

Brünnhilde.

O heilige Götter,
hehre Geschlechter!

Weidet eu'r Aug'
an dem weihvollen Paar!
Getrennt — wer mag es scheiden?
Geschieden — trennt es sich nie!

Siegfried.

Heil dir, Brünnhild',
prangender Stern!
Heil, strahlende Liebe!

Brünnhilde.

Heil dir, Siegfried,
siegender Stern!
Heil, strahlendes Leben!

Beide.

Heil! Heil!

(Siegfried leitet das Roß den Felsen hinab; Brünnhilde blickt ihm vom Höhensaume lange entzückt nach. Aus der Tiefe hört man Siegfrieds Horn munter ertönen. — Der Vorhang fällt.)

Erster Aufzug.

Die Halle der Gibichungen am Rhein.

(Sie ist dem Hintergrunde zu ganz offen; diesen nimmt ein freier Uferraum bis zum Flusse hin ein; felsige Anhöhen umgrenzen den Raum.)

Gunther, Hagen und Gutrune.

(Gunther und Gutrune auf dem Hochsitze, vor dem ein Tisch mit Trinkgerät steht; Hagen sitzt davor.)

Gunther.

Nun hör', Hagen!
Sage mir, Held:
sitz' ich selig am Rhein,
Gunther zu Gibichs Ruhm?

Hagen.

Dich echt genannten
acht' ich zu neiden:
Die beid' uns Brüder gebar,
Frau Grimhild' hieß mich's begreifen.

Gunther.

Dich neide ich:
nicht neide mich du!
Erbt' ich Erstlingsart,
Weisheit ward dir allein:
Halbbrüder-Zwist
bezwang sich nie besser;
deinem Rat nur red' ich Lob,
frag' ich dich nach meinem Ruhm.

Hagen.

So schelt' ich den Rat,
da schlecht noch dein Ruhm:
denn hohe Güter weiß ich,
die der Gibichung noch nicht gewann.

Gunther.

Verschwiegst du sie,
so schelte auch ich.

Hagen.

In sommerlich reifer Stärke
seh' ich Gibichs Stamm,
dich, Gunther, unbeweibt,
dich, Gutrun', ohne Mann.

Gunther.

Wen rätst du nun zu frein,
daß unsrem Ruhm' es fromm'?

Hagen.

Ein Weib weiß ich,
das hehrste der Welt: —
auf Felsen hoch ihr Sitz;
ein Feuer umbrennt ihren Saal:
nur wer durch das Feuer bricht,
darf Brünnhildes Freier sein.

Gunther.

Vermag das mein Mut zu bestehn?

Hagen.

Einem Stärkren noch ist's nur bestimmt.

Gunther.

Wer ist der streitlichste Mann?

Hagen.

Siegfried, der Wälsungen Sproß:
der ist der stärkste Held.
Ein Zwillingspaar,
von Liebe bezwungen,
Siegmund und Sieglinde
zeugten den echtesten Sohn:
der im Walde mächtig erwuchs,
den wünsch' ich Gutrun' zum Mann.

Gutrune.

Welche Tat schuf er so tapfer,
daß als herrlichster Held er genannt?

Hagen.

Vor Neidhöhle
den Niblungenhort
bewachte ein ries'ger Wurm:
Siegfried schloß ihm
den freislichen Schlund,
erschlug ihn mit siegendem Schwert.
Solch ungeheurer Tat
enttagte des Helden Ruhm.

Gunther.

Von dem Niblungenhort vernahm ich:
er wahrt den neidlichsten Schatz?

Hagen.

Wer wohl ihn zu nützen wüßt',
dem neigte sich wahrlich die Welt.

Gunther.

Und Siegfried hat ihn erkämpft?

Hagen.

Knecht sind die Niblungen ihm.

Gunther.

Und Brünnhild' gewänne nur er?

Hagen.

Keinem and'ren wiche die Brunst.

Gunther
(unwillig sich vom Sitze erhebend).

Wie weckst du Zweifel und Zwist!
Was ich nicht zwingen soll,
danach zu verlangen
machst du mir Lust?

Hagen.

Brächte Siegfried
die Braut dir heim,
wär' dann Brünnhild' nicht dein?

Gunther
(bewegt in der Halle auf und ab schreitend).

Was zwänge den frohen Mann,
für mich die Maid zu frei'n?

Hagen.

Ihn zwänge bald deine Bitte,
bänd' ihn Gutrun' zuvor.

Gutrune.

Du Spötter, böser Hagen!
Wie sollt' ich Siegfried binden?
Ist er der herrlichste
Held der Welt,
der Erde holdeste Frauen
friedeten längst ihn schon.

Hagen.

Gedenk' des Trankes im Schrein;
vertrau' mir, der ihn gewann:
den Helden, des du verlangst,
bindet er liebend an dich.
Träte nun Siegfried ein,
genöss' er des würzigen Trankes,
daß vor dir ein Weib er ersah,
daß je ein Weib ihm genaht —
vergessen müßt' er des ganz. —
Nun redet: —
wie dünkt euch Hagens Rat?

Gunther
(der wieder an den Tisch getreten und, auf ihn gelehnt, aufmerksam zugehört hat).
Gepriesen sei Grimhild',
die uns den Bruder gab!

Gutrune.
Möcht' ich Siegfried je erseh'n!

Gunther.
Wie suchten wir ihn auf?

Hagen.
Jagt er auf Taten
wonnig umher,
zum engen Tann
wird ihm die Welt:
wohl stürmt er in rastloser Jagd
auch zu Gibichs Strand an den Rhein.

Gunther.
Willkommen hieß' ich ihn gern.
(Siegfrieds Horn läßt sich von ferne vernehmen. — Sie lauschen).
Vom Rhein her tönt das Horn.

Hagen
(ist an das Ufer gegangen, späht den Fluß hinab und ruft zurück).
In einem Nachen Held und Roß:
der bläst so munter das Horn. —

Ein gemächlicher Schlag
wie von müss'ger Hand
treib jach den Kahn
gegen den Strom;
so rüstiger Kraft
in des Ruders Schwung
rühmt sich nur der,
der den Wurm erschlug: —
Siegfried ist's, sicher kein andrer!

Gunther.
Jagt er vorbei?

Hagen
(durch die hohlen Hände nach dem Flusse zu rufend).
Hoiho! Wohin,
du heit'rer Held?

Siegfrieds Stimme
(aus der Ferne, vom Flusse her).
Zu Gibichs starkem Sohne.

Hagen.
In seine Halle entbiet' ich dich:
hieher! hier lege an!
Heil Siegfried! teurer Held!

Siegfried
(legt an).
(Gunther ist zu Hagen an das Ufer getreten. Gutrune erblickt Siegfried vom Hochsitze aus, heftet eine Zeitlang in freudiger Überraschung den Blick auf ihn, und als die Männer dann näher zur Halle schreiten, entfernt sie sich, in sichtbarer Verwirrung, nach links durch eine Tür in ihr Gemach.)

Siegfried
(der sein Roß an das Land geführt und jetzt ruhig an ihm lehnt).
Wer ist Gibichs Sohn?

Gunther.
Gunther, ich, den du suchst.

Siegfried.
Dich hört' ich rühmen
weit am Rhein:
nun ficht mit mir,
oder sei mein Freund!

Gunther.
Laß' den Kampf:
sei willkommen!

Siegfried.
Wo berg' ich mein Roß?

Hagen.
Ich biet' ihm Rast.

Siegfried.

Du riefst mich Siegfried:
sahst du mich schon?

Hagen.

Ich kannte dich nur
an deiner Kraft.

Siegfried.

Wohl hüte mir Grane!
Du hieltest nie
von edlerer Zucht
am Zaume ein Roß.

(Hagen führt das Roß rechts hinter die Halle ab und kehrt bald darauf wieder zurück. Gunther schreitet mit Siegfried in die Halle vor.)

Gunther.

Begrüße froh, o Held,
die Halle meines Vaters;
wohin du schreitest,
was du siehst,
das achte nun dein Eigen:
dein ist mein Erbe,
Land und Leute —
hilf, mein Leib, meinem Eide!
mich selbst geb' ich zum Mann.

Siegfried.

Nicht Land noch Leute biet' ich,
noch Vaters Haus und Hof:
einzig erbt' ich
den eig'nen Leib;
lebend zehr' ich den auf.
Nur ein Schwert hab' ich,
selbst geschmiedet —
hilf, mein Schwert, meinem Eide! —
das biet' ich mit mir zum Bund.

Hagen
(hinter ihnen stehend).

Doch des Niblungen-Hortes
nennt die Märe dich Herrn?

Siegfried.

Des Schatzes vergaß ich fast:
so schätz' ich sein müss'ges Gut!
In einer Höhle ließ ich's liegen,
wo ein Wurm es einst bewacht.

Hagen.

Und nichts entnahm'st du ihm?

Siegfried
(auf das stählerne Netzgewirk deutend, das er im Gürtel hängen hat).

Dies Gewirk, unkund seiner Kraft.

Hagen.

Den Tarnhelm kenn' ich,
der Niblungen künstliches Werk:
er taugt, bedeckt er dein Haupt,
dir zu tauschen jede Gestalt;
verlangt dich's an fernsten Ort,
er entführt flugs dich dahin. —
Sonst nichts entnahm'st du dem Hort?

Siegfried.

Einen Ring.

Hagen.

Den hütest du wohl?

Siegfried.

Den hütet ein hehres Weib.

Hagen
(für sich).

Brünnhilde! ...

Gunther.

Nicht, Siegfried, sollst du mir tauschen:
Tand gäb' ich für dein Geschmeid',
nähm'st all' mein Gut du dafür!
Ohn' Entgelt dien' ich dir gern.

(Hagen ist zu Gutrunes Türe gegangen, und öffnet sie jetzt. Gutrune tritt heraus: sie trägt ein gefülltes Trinkhorn, und naht damit Siegfried.)

Gutrune.

Willkommen, Gast,
in Gibich's Haus!
Seine Tochter reicht dir den Trank.

Siegfried

(neigt sich ihr freundlich und ergreift das Horn; er hält es gedankenvoll vor sich hin und sagt leise):

Vergäß' ich alles,
was du gabst,
von einer Lehre
lass' ich nie: —
den ersten Trunk
zu treuer Minne,
Brünnhilde, bring' ich dir!

(Er trinkt und reicht das Horn Gutrune zurück, welche, verschämt und verwirrt, ihre Augen vor ihm niederschlägt.)

Siegfried

(mit schnell entbrannter Leidenschaft den Blick auf sie heftend).

Die so mit dem Blitz
den Blick du mir sengst,
was senk'st du dein Auge vor mir?

Gutrune

(schlägt, errötend, das Auge zu ihm auf).

Siegfried.

Ha, schönstes Weib!
Schließe den Blick!
Das Herz in der Brust
brennt mir sein Strahl:
zu feurigen Strömen fühl' ich
zehrend ihn zünden mein Blut!

(Mit bebender Stimme.)

Gunther — wie heißt deine Schwester?

Gunther.

Gutrune.

Siegfried.

Sind's gute Runen,
die ihrem Aug' ich entrate? —

(Er faßt Gutrune mit feurigem Ungestüm bei der Hand.)

Deinem Bruder bot ich mich zum Mann;
der stolze schlug mich aus: —
trügst du, wie er, mir Übermut,
böt' ich mich dir zum Bund?

Gutrune
(neigt demütig das Haupt und mit einer Gebärde, als fühle sie sich seiner nicht wert, verläßt sie wankenden Schrittes wieder die Halle).

Siegfried
(blickt ihr, wie festgezaubert, nach, von Hagen und Gunther aufmerksam beobachtet, dann, ohne sich umzuwenden, frägt er):
Hast du, Gunther, ein Weib?

Gunther.
Nicht freit' ich noch,
und einer Frau
soll ich mich schwerlich freu'n!
Auf eine setzt' ich den Sinn,
die kein Rat je mir erringt.

Siegfried
(lebhaft sich zu ihm wendend).
Was wär' dir versagt,
steh' ich dir bei?

Gunther.
Auf Felsen hoch ihr Sitz;
ein Feuer umbrennt den Saal —

Siegfried
(verwundert, und wie um eines längst Vergessenen sich zu entsinnen, wiederholt leise).
„Auf Felsen hoch ihr Sitz;
ein Feuer umbrennt den Saal" ..?

Gunther.
Nur wer durch das Feuer bricht —

Siegfried
(hastig einfallend und schnell nachlassend).
„Nur wer durch das Feuer bricht" ..?

Gunther.
— darf Brünnhildes Freier sein.

Siegfried
(drückt durch eine schweigende Gebärde aus, daß bei Nennung von Brünnhildes Namen die Erinnerung ihm vollends ganz schwindet).

Gunther.
Nun darf ich den Fels nicht erklimmen;
das Feuer verglimmt mir nie!

Siegfried
(heftig auffahrend).
Ich — fürchte kein Feuer:
für dich frei' ich die Frau:
denn dein Mann bin ich,
und mein Mut ist dein —
erwerb' ich Gutrun' zum Weib.

Gunther.
Gutrune gönn' ich dir gern.

Siegfried.
Brünnhilde bringe ich dir.

Gunther.
Wie willst du sie täuschen?

Siegfried.
Durch des Tarnhelms Trug
tausch' ich mir deine Gestalt.

Gunther.
So stelle Eide zum Schwur!

Siegfried.
Blut-Brüderschaft
schwöre ein Eid!
(Hagen füllt ein Trinkhorn mit frischem Wein; Siegfried und Gunther ritzen sich mit ihren Schwertern die Arme und halten diese einen Augenblick über das Trinkhorn.)

Siegfried und Gunther.
Blühenden Lebens
labendes Blut
träufelt' ich in den Trank:
bruder-brünstig
mutig gemischt,

blüht im Trank unser Blut.
Treue trink' ich dem Freund:
froh und frei
entblühe dem Bund
Blut-Brüderschaft heut'!
Bricht ein Bruder den Bund,
trügt den treuen der Freund:
was in Tropfen hold
heute wir tranken,
in Strahlen ström' es dahin,
fromme Sühne dem Freund!
So — biet' ich den Bund:
so — trink' ich dir Treu'!

(Sie trinken nacheinander, jeder zur Hälfte; dann zerschlägt Hagen, der während des Schwures zur Seite gelehnt, mit seinem Schwerte das Horn. Siegfried und Gunther reichen sich die Hände.)

Siegfried
(zu Hagen).

Was nahmst du am Eide nicht teil?

Hagen.

Mein Blut verdärb' euch den Trank!
Nicht fließt mir's echt
und edel wie euch;
störrisch und kalt
stockt's in mir;
nicht will's die Wange mir röten.
D'rum bleib' ich fern
vom feurigen Bund.

Gunther.

Laß den unfrohen Mann!

Siegfried.

Frisch auf die Fahrt!
Dort liegt mein Schiff;
schnell führt es zum Felsen:
eine Nacht am Ufer
harrst du im Nachen:
die Frau führst du dann heim.

Gunther.

Rastest du nicht zuvor?

Siegfried.

Um die Rückkehr ist's mir jach.

(Er geht zum Ufer.)

Gunther.

Du Hagen, bewache die Halle!

(Er folgt Siegfried.)

(Gutrune erscheint an der Türe ihres Gemaches.)

Gutrune.

Wohin eilen die Schnellen?

Hagen.

Zu Schiff, Brünnhild' zu frei'n.

Gutrune.

Siegfried?

Hagen.

Sieh, wie's ihn treibt,
zum Weib dich zu gewinnen!

(Er setzt sich mit Speer und Schild vor der Halle nieder. Siegfried und Gunther fahren ab.)

Gutrune.

Siegfried — mein!

(Sie geht, lebhaft erregt, in ihr Gemach zurück.)

Hagen

(nach längerem Schweigen).

Hier sitz' ich zur Wacht,
wahre den Hof,
wehre die Halle dem Feind: —
Gibichs Sohne
wehet der Wind;
auf Werben fährt er dahin.
Ihm führt das Steuer
ein starker Held,
Gefahr ihm will er besteh'n:
die eig'ne Braut
ihm bringt er zum Rhein;
mir aber bringt er — den Ring. —

Ihr freien Söhne,
frohe Gesellen,
segelt nur lustig dahin!
Dünkt er euch niedrig,
ihr dient ihm doch —
des Niblungen Sohn.

(Ein Teppich schlägt vor der Szene zusammen und verschließt die Bühne. Nachdem der Schauplatz verwandelt ist, wird der Teppich, der zuvor den Vordergrund der Halle einfaßte, gänzlich aufgezogen.)

Die Felsenhöhe
(wie im Vorspiel).

Brünnhilde
(sitzt am Eingange des Steingemaches und betrachtet in stummem Sinnen Siegfrieds Ring; von wonniger Erinnerung überwältigt, bedeckt sie ihn dann mit Küssen, — als sie plötzlich ein fernes Geräusch vernimmt: sie lauscht und späht zur Seite in den Hintergrund).

Altgewohntes Geräusch
raunt meinem Ohr die Ferne: —
ein Luftroß jagt
im Laufe daher;
auf der Wolke fährt es
wetternd zum Fels!
Wer fand mich Einsame auf?

Waltrautes Stimme
(aus der Ferne).

Brünnhilde! Schwester!
Schläf'st oder wach'st du?

Brünnhilde
(fährt vom Sitze auf).

Waltrautes Ruf,
so wonnig mir kund! —
Kommst du, Schwester,
schwingst du kühn dich zu mir?
(In die Szene rufend.)
Dort im Tann
— dir noch vertraut —
steige vom Roß,
und stell' den Renner zur Ruh! —

Kommst du zu mir?
Bist du so kühn?
Magst ohne Grauen
Brünnhild' bieten den Gruß?

(Waltraute ist aus dem Tann hastig aufgetreten; Brünnhilde ist ihr stürmisch entgegengeeilt: diese beachtet in der Freude nicht die ängstliche Scheu Waltrautes.)

Waltraute.

Einzig nur dir
galt meine Eile.

Brünnhilde
(in höchster freudiger Aufgeregtheit).

So wagetest du, Brünnhild' zulieb,
Walvaters Bann zu brechen?
Oder wie? o sag'!
wär' wider mich
Wotans Sinn erweicht? —
Als dem Gott entgegen
Siegmund ich schützte,
fehlend — ich weiß —
erfüllt' ich doch seinen Wunsch:
daß sein Zorn sich verzogen,
weiß ich auch;
denn verschloß er mich gleich in Schlaf,
fesselt' er mich auf den Fels,
wies er dem Mann mich zur Magd,
der am Weg' mich fänd' und erweckt' —
meiner bangen Bitte
doch gab er Gunst:
mit zehrendem Feuer
umzog er den Fels,
dem Zagen zu wehren den Weg.
So zur Seligsten
schuf mich die Strafe:
der herrlichste Held
gewann mich zum Weib;
in seiner Liebe
leucht' ich und lache nun auf. —
Lockte dich Schwester mein Los?

An meiner Wonne
willst du dich weiden,
teilen, was mich betraf?

Waltraute.

Teilen den Taumel,
der dich Törin erfaßt? —
Ein andres bewog mich, in Angst
zu brechen Wotans Gebot.

Brünnhilde.

Angst und Furcht
fesselt dich Arme?
So verzieh der Strenge noch nicht?
Du zagst vor des Strafenden Zorn?

Waltraute.

Dürft' ich ihn fürchten,
meiner Angst fänd' ich ein End'!

Brünnhilde.

Staunend versteh' ich dich nicht!

Waltraute.

Wehr' deiner Wallung:
achtsam höre mich an!
Nach Walhall wieder
drängt mich die Angst,
die von Walhall hierher mich trieb.

Brünnhilde
(erschrocken).

Was ist's mit den ewigen Göttern?

Waltraute.

Höre mit Sinn, was ich sage! —
Seit er von dir geschieden,
zur Schlacht nicht mehr
schickte uns Wotan;
irr und ratlos
ritten wir ängstlich zu Heer.
Wallhalls mutige Helden

mied Walvater:
einsam zu Roß
ohne Ruh' und Rast
durchschweift' er als Wand'rer die Welt.
Jüngst kehrte er heim;
in der Hand hielt er
seines Speeres Splitter:
die hatte ein Held ihm geschlagen.
Mit stummem Wink
Walhalls Starke
wies er zum Forst,
die Welt-Esche zu fällen;
des Stammes Scheite
hieß er sie schichten
zum ragenden Hauf'
rings um der Seligen Saal.
Der Götter Rat
ließ er berufen;
den Hochsitz nahm
heilig er ein:
ihm zu Seiten
hieß er die bangen sich setzen,
in Ring und Reih'
die Hall' erfüllen die Helden.
So — sitzt er,
sagt kein Wort,
auf hehrem Stuhle
stumm und ernst,
des Speeres Splitter
fest in der Faust;
Holdas Äpfel
rührt er nicht an:
Staunen und Bangen
binden starr die Götter. —
Seiner Raben beide
sandt' er auf Reise:
kehrten die einst
mit guter Kunde zurück,
dann noch einmal

— zum letztenmal —
lächelte ewig der Gott. —
Seine Knie umwindend
liegen wir Walküren:
blind bleibt er
den flehenden Blicken;
uns alle verzehrt
Zagen und endlose Angst.
An seine Brust
preßt' ich mich weinend:
da brach sich sein Blick —
er gedachte, Brünnhilde, dein!
Tief seufzte er auf,
schloß das Auge,
und wie im Traume
raunt' er das Wort: —
„des tiefen Rheines Töchtern
gäbe den Ring sie zurück,
von des Fluches Last
erlöst wär' Gott und Welt!" —
Da sann ich nach:
von seiner Seite
durch stumme Reihen
stahl ich mich fort;
in heimlicher Hast
bestieg ich mein Roß
und ritt im Sturme zu dir.
Dich, o Schwester,
beschwör' ich nun:
was du vermagst,
vollführ es dein Mut!
Ende der Ewigen Qual!

Brünnhilde.

Welch' banger Träume Mären
meldest du Traurige mir!
Der Götter heiligem
Himmels-Nebel
bin ich Törin enttaucht:

nicht fass' ich, was ich erfahre.
Wirr und wüst
scheint mir dein Sinn;
in deinem Aug'
— so übermüde —
glänzt flackernde Glut:
mit blasser Wange,
du bleiche Schwester,
was willst du wilde von mir?

Waltraute
(mit unheimlicher Hast).

An deiner Hand der Ring —
er ist's: hör' meinen Rat!
für Wotan wirf ihn von dir!

Brünnhilde.

Den Ring — von mir?

Waltraute.

Den Rheintöchtern gib ihn zurück!

Brünnhilde.

Den Rheintöchtern — ich — den Ring?
Siegfrieds Liebespfand?
Bist du von Sinnen?

Waltraute.

Hör' mich! hör' meine Angst!
Der Welt Unheil
haftet sicher an ihm: —
wirf ihn von dir
fort in die Welle!
Walhalls Elend zu enden,
den verfluchten wirf in die Flut!

Brünnhilde.

Ha! weißt du, was er mir ist?
Wie kannst du's fassen,
fühllose Maid! —
Mehr als Walhall's Wonne,
mehr als der Ewigen Ruhm —

ist mir der Ring:
ein Blick auf sein helles Gold,
ein Blitz aus dem hehren Glanz —
gilt mir werter
als aller Götter
ewig währendes Glück!
Denn selig aus ihm
leuchtet mir Siegfrieds Liebe:
Siegfrieds Liebe
— o, ließ' sich die Wonne dir sagen! —
sie — wahrt mir der Reif.

Geh heim zu der Götter
heiligem Rat;
von meinem Ringe
raun' ihnen zu:
die Liebe ließe ich nicht,
mir nähmen nie sie die Liebe —
stürz auch in Trümmern
Walhalls strahlende Pracht!

Waltraute.

Dies deine Treue?
So in Trauer
entläßt du lieblos die Schwester?

Brünnhilde.

Schwinge dich fort;
fliege zu Roß:
den Ring entführst du mir nicht!

Waltraute.

Wehe! Wehe!
Weh' dir, Schwester!
Walhalls Göttern Weh'!

(Sie stürzt fort; man hört sie schnell — wie zu Roß — vom Tann aus fortbrausen.)

Brünnhilde

(blickt einer davonjagenden, hell erleuchteten Gewitterwolke nach, die sich bald gänzlich in der Ferne verliert).

Blitzend Gewölk,
vom Wind geblasen,

stürme dahin:
zu mir nie steu're mehr her! —
(Es ist Abend geworden: aus der Tiefe leuchtet der Feuerschein stärker auf.)
Abendlich Dämmern
deckt den Himmel:
heller leuchtet
die hütende Lohe herauf. —
Was leckt so wütend
die lodernde Welle zum Wall?
Zur Felsenspitze
wälzt sich der feurige Schwall. —
(Man hört aus der Tiefe Siegfrieds Hornruf nahen. Brünnhilde lauscht und fährt dann entzückt auf.)
Siegfried! ...
Siegfried zurück?
Seinen Ruf sendet er her! ...
Auf! — Auf, ihm entgegen!
In meines Gottes Arm!
(Sie stürzt in höchstem Entzücken dem Hintergrunde zu. Feuerflammen schlagen über den Höhensaum auf: aus ihnen springt)

Siegfried
(auf einen hoch ragenden Felsstein empor, worauf die Flammen wieder zurückweichen und abermals nur aus der Tiefe des Hintergrundes heraufleuchten).
(Siegfried, auf dem Haupte den Tarnhelm, der ihm bis zur Hälfte das Gesicht verdeckt und nur die Augen freiläßt, erscheint in Gunthers Gestalt.)

Brünnhilde
(voll Entsetzen zurückweichend).
Verrat? — Wer drang zu mir?
(Sie flieht bis in den Vordergrund und heftet von da aus in sprachlosem Erstaunen ihren Blick auf Siegfried.)

Siegfried
(im Hintergrunde auf dem Steine verweilend, betrachtet sie lange, auf seinen Schild gelehnt; dann redet er sie mit verstellter — tieferer — Stimme an).
Brünnhild'! Ein Freier kam,
den dein Feuer nicht geschreckt.
Dich werb' ich nun zum Weib;
du folge willig mir!

Brünnhilde
(heftig zitternd).
Wer ist der Mann,
der das vermochte,
was dem stärksten nur bestimmt?

Siegfried
(immer noch auf dem Steine im Hintergrunde).

Ein Helde, der dich zähmt —
bezwingt Gewalt dich nur.

Brünnhilde
(von Grausen erfaßt).

Ein Unhold schwang sich
auf jenen Stein; —
ein Aar kam geflogen,
mich zu zerfleischen! —
Wer bist du, Schrecklicher?
(Siegfried — schweigt.)
Stammst du von Menschen?
Kommst du von Hellas
nächtlichem Heer?

Siegfried
(nach längerem Schweigen).

Ein Gibichung bin ich,
und Gunther heißt der Held,
dem, Frau, du folgen sollst.

Brünnhilde
(in Verzweiflung ausbrechend).

Wotan, ergrimmter,
grausamer Gott!
Weh! Nun erseh' ich
der Strafe Sinn:
zu Hohn und Jammer
jagst du mich hin!

Siegfried
(springt vom Steine herab und tritt näher).

Die Nacht bricht an:
in deinem Gemach
mußt du dich mir vermählen.

Brünnhilde
(den Finger, an dem sie Siegfrieds Ring trägt, drohend emporstreckend).

Bleib fern! Fürchte dies Zeichen!
Zur Schande zwingst du mich nicht,
solang' der Ring mich schützt.

Siegfried.

Mannesrecht geb' er Gunther:
durch den Ring sei ihm vermählt!

Brünnhilde.

Zurück, Räuber!
Frevelnder Dieb!
Erfreche dich nicht zu nah'n!
Stärker wie Stahl
macht mich der Ring:
nie — raubst du ihn mir!

Siegfried.

Von dir ihn zu lösen
lehrst du mich nun.

(Er dringt auf sie ein; sie ringen. Brünnhilde windet sich los und flieht. Siegfried setzt ihr nach. Sie ringen von neuem: er erfaßt sie und entzieht ihrem Finger den Ring. Sie schreit laut auf und sinkt, wie zerbrochen, auf der Steinbank vor dem Gemache zusammen.)

Siegfried.

Jetzt bist du mein!
Brünnhilde, Gunthers Braut —
gönne mir nun dein Gemach!

Brünnhilde

(fast ohnmächtig).

Was könntest du wehren,
elendes Weib?

(Siegfried treibt sie mit einer gebietenden Bewegung an: zitternd und wankenden Schrittes geht sie in das Gemach.)

Siegfried

(das Schwert ziehend, — mit seiner natürlichen Stimme).

Nun, Notung, zeuge du,
daß ich in Züchten warb:
meine Treue wahrend dem Bruder,
trenne mich von seinem Weib!

(Er folgt Brünnhilde nach.)

(Der Vorhang fällt.)

Zweiter Aufzug.

Uferraum.

Vor der Halle der Gibichungen: rechts der offene Eingang zur Halle: links das Rheinufer; von diesem aus erhebt sich eine, durch verschiedene Bergpfade gespaltene, felsige Anhöhe quer über die Bühne, nach rechts, dem Hintergrunde zu, aufsteigend: dort sieht man einen der Fricka errichteten „Weihstein", welchem höher hinauf ein größerer für Wotan, sowie seitwärts ein gleicher dem Donner geweiheter entspricht. — Es ist Nacht.

(Hagen, den Speer im Arm, den Schild zur Seite, sitzt schlafend an der Halle. Der Mond wirft plötzlich ein grelles Licht auf ihn und seine nächste Umgebung: man gewahrt Alberich vor Hagen, die Arme auf dessen Knie gelehnt.)

Alberich.

Schläfst du, Hagen, mein Sohn? —
Du schläfst und hörst mich nicht,
den Ruh' und Schlaf verriet?

Hagen

(leise und ohne sich zu rühren, so daß er immer fort zu schlafen scheint, obwohl er die Augen starr und offen hält).

Ich höre dich, schlimmer Albe:
was hast du meinem Schlaf zu sagen?

Alberich.

Gemahnt sei der Macht,
der du gebietest,
bist du so mutig,
wie dich deine Mutter gebar.

Hagen.

Gab die Mutter mir Mut,
nicht doch mag ich ihr danken,
daß deiner List sie erlag:
frühalt, fahl und bleich,
hass' ich die Frohen,
freue mich nie!

Alberich.

Hagen, mein Sohn,
hasse die Frohen!
Mich lust-freien,
leid-belasteten,

liebst du so, wie du sollst!
Bist du kräftig,
kühn und klug:
die wir bekämpfen
mit nächtigem Krieg,
schon gibt ihnen Not unser Neid.
Der einst den Ring mir entriß,
Wotan, der wütende Räuber,
vom eig'nen Geschlecht
ward er geschlagen:
an den Wälsung verlor er
Macht und Gewalt:
mit der Götter ganzer Sippe
in Angst ersieht er sein End'.
Nicht ihn fürcht' ich mehr:
fallen muß er mit allen! —

Schläfst du, Hagen, mein Sohn?

Hagen.

Des Ewigen Macht,
wer erbte sie?

Alberich.

Ich — und du:
wir erben die Welt,
trüg' ich mich nicht
in deiner Treu',
teilst du meinen Gram und Grimm. —
Wotans Speer
zerspellte der Wälsung,
der Fafner, den Wurm,
im Kampfe gefällt,
und kindisch den Ring sich errang:
jede Gewalt
hat er gewonnen;
Walhall und Nibelheim
neigen sich ihm;
an dem furchtlosen Helden
erlahmt selbst mein Fluch:

denn nicht weiß er
des Ringes Wert,
zu nichts nützt er
die neidlichste Macht;
lachend in liebender Brunst
brennt er lebend dahin.
Ihn zu verderben
taugt uns nun einzig . . .

Hörst du, Hagen, mein Sohn?

Hagen.

Zu seinem Verderben
dient er mir schon.

Alberich.

Den gold'nen Ring,
den Reif gilt's zu erringen!
Ein weises Weib
lebt dem Wälsung zu Lieb':
riet' sie ihm je,
des Rheines Töchtern
— die in Wassers Tiefen
einst mich betört! —
zurückzugeben den Ring:
verloren ging' mir das Gold,
keine List erlangt' es mir je.
Drum ohne Zögern
ziel' auf den Reif!
Dich zaglosen
zeugt' ich mir ja,
daß wider Helden
hart du mir hieltest.
Zwar stark nicht genug,
den Wurm zu besteh'n
— was allein dem Wälsung bestimmt —
zu zähem Haß
erzog ich doch Hagen:
der soll mich nun rächen,
den Ring gewinnen,

dem Wälsung und Wotan zum Hohn.
Schwörst du mir's, Hagen, mein Sohn?

Hagen.

Den Ring soll ich haben:
harre in Ruh'!

Alberich.

Schwörst du mir's, Hagen, mein Held?

Hagen.

Mir selbst schwör' ich's:
schweige die Sorge!

(Ein immer finsterer Schatten bedeckt wieder Hagen und Alberich: vom Rheine her dämmert der Tag.)

Alberich

(wie er allmählich immer mehr dem Blicke entschwindet, wird auch seine Stimme immer unvernehmbarer).

Sei treu, Hagen, mein Sohn!
Trauter Helde, sei treu!
Sei treu! — treu!

(Alberich ist gänzlich verschwunden. Hagen, der unverrückt in seiner Stellung verblieben, blickt regungslos und starren Auges nach dem Rheine hin.)
(Die Sonne geht auf und spiegelt sich in der Flut.)

Siegfried

(tritt plötzlich, dicht am Ufer, hinter einem Busche hervor. Er ist in seiner eigenen Gestalt; nur den Tarnhelm hat er noch auf dem Haupte: er zieht ihn ab und hängt ihn in den Gürtel).

Siegfried.

Hoiho! Hagen!
Müder Mann!
Siehst du mich kommen?

Hagen

(gemächlich sich erhebend).

Hei! Siegfried!
Geschwinder Helde!
Wo brausest du her?

Siegfried.

Vom Brünnhildenstein;

dort sog ich den Atem ein,
mit dem ich jetzt dich rief:
so rasch war meine Fahrt!
Langsamer folgt mir ein Paar:
zu Schiff gelangt das her.

Hagen.
So zwangst du Brünnhild'?

Siegfried.
Wacht Gutrune?

Hagen.
Hoiho! Gutrune!
Komm' heraus!
Siegfried ist da:
was säumst du drin?

Siegfried
(zu der Halle sich wendend).
Euch beiden meld' ich,
wie ich Brünnhild' band.

Gutrune
(tritt ihnen unter der Halle entgegen).

Siegfried.
Heiß' mich willkommen,
Gibichskind!
Ein guter Bote bin ich dir.

Gutrune.
Freia grüße dich
zu aller Frauen Ehre!

Siegfried.
Frei und hold
sei nun mir Frohem:
zum Weib gewann ich dich heut'.

Gutrune.
So folgt Brünnhild' meinem Bruder?

Siegfried.
Leicht ward die Frau ihm gefreit.

Gutrune.
Sengte das Feuer ihn nicht?

Siegfried.
Ihn hätt' es auch nicht versehrt;
doch ich durchschritt es für ihn,
da dich ich wollt' erwerben.

Gutrune.
Und dich hat es verschont?

Siegfried.
Mich freute die schwebende Brunst.

Gutrune.
Hielt Brünnhild' dich für Gunther?

Siegfried.
Ihm glich ich auf ein Haar:
der Tarnhelm wirkte das,
wie Hagen tüchtig es wies.

Hagen.
Dir gab ich guten Rat.

Gutrune.
So zwangst du das kühne Weib?

Siegfried.
Sie wich — Gunthers Kraft.

Gutrune.
Und vermählte sie sich dir?

Siegfried.
Ihrem Mann gehorchte Brünnhild'
eine volle bräutliche Nacht.

Gutrune.
Als ihr Mann doch galtest du?

Siegfried.
Bei Gutrune weilte Siegfried.

Gutrune.
Doch zur Seite war ihm Brünnhild'?

Siegfried
(auf sein Schwert deutend).
Zwischen Ost und West der Nord:
so nah' — war Brünnhild' ihm fern.

Gutrune.
Wie empfing sie nun Gunther von dir?

Siegfried.
Durch des Feuers verlöschende Lohe
im Frühnebel vom Felsen
folgte sie mir zu Tal;
dem Strande nah',
flugs die Stelle
tauschte Gunther mit mir:
durch des Geschmeides Tugend
wünscht' ich mich schnell hieher.
Ein starker Wind nun treibt
die Trauten den Rhein herauf:
d'rum rüstet jetzt den Empfang!

Gutrune.
Siegfried, mächtigster Mann:
wie faßt mich Furcht vor dir!

Hagen
(von der Höhe im Hintergrunde den Fluß hinab spähend).
In der Ferne seh' ich ein Segel.

Siegfried.
So sagt dem Boten Dank!

Gutrune.
Laßt sie uns hold empfah'n,
daß heiter und gern sie weile!
Du Hagen! Minnig
rufe die Mannen

zur Hochzeit nach Gibichs Hof!
Frohe Frauen
ruf' ich zum Fest:
der Freudigen folgen sie gern.
(Nach der Halle schreitend, zu Siegfried.)
Rastest du, schlimmer Held?

Siegfried.

Dir zu helfen ruh' ich aus.
(Er folgt ihr. Beide gehen in die Halle ab.)

Hagen
(auf der Anhöhe stehend, stößt, der Landseite zugewendet, mit aller Kraft in ein großes Stierhorn).

Hoiho! Hoiho! Hoiho!
Ihr Gibichs-Mannen,
machet euch auf!
Wehe! Wehe!
Waffen durchs Land!
Waffen! Waffen!
Gute Waffen,
Starke Waffen,
scharf zum Streit!
Not! Not ist da!
Not! Wehe! Wehe!
Hoiho! Hoiho! Hoiho!

(Er bläst abermals. Aus verschiedenen Gegenden vom Lande her antworten Heerhörner. Von den Höhen und aus dem Tale stürmen in Hast und Eile gewaffnete Mannen herbei.)

Die Mannen
(erst einzelne, dann immer mehr zusammen).

Was tos't das Horn?
was ruft es zu Heer?
Wir kommen mit Wehr,
wir kommen mit Waffen;
mit starken Waffen,
mit scharfer Wehr!
Hoiho! Hoiho!
Hagen! Hagen!
Welche Not ist da?

Welcher Feind ist nah'?
Wer gibt uns Streit?
Ist Gunther in Not?

Hagen
(von der Anhöhe herab).
Rüstet euch wohl
und rastet nicht!
Gunther sollt ihr empfah'n:
ein Weib hat der gefreit.

Die Mannen.
Drohet ihm Not?
Drängt ihn der Feind?

Hagen.
Ein freisliches Weib
führt er heim.

Die Mannen.
Ihm folgen der Magen
feindliche Mannen?

Hagen.
Einsam fährt er:
keiner folgt.

Die Mannen.
So bestand er die Not,
bestand den Kampf?

Hagen.
Der Wurmtöter
wehrte der Not:
Siegfried, der Held,
der schuf ihm Heil.

Die Mannen.
Was soll ihm das Heer nun noch helfen?

Hagen.
Starke Stiere
sollt ihr schlachten:

am Weihstein fließe
Wotan ihr Blut.

Die Mannen,

Was, Hagen, was heiß'st du uns dann?

Hagen.

Einen Eber fällen
sollt ihr für Froh;
einen stämmigen Bock
stechen für Donner:
Schafe aber
schlachtet für Fricka,
daß gute Ehe sie gebe!

Die Mannen

(mit immer mehr ausbrechender Heiterkeit).

Schlugen wir Tiere,
was schaffen wir dann?

Hagen.

Das Trinkhorn nehmt
von trauten Frau'n,
mit Met und Wein
wonnig gefüllt.

Die Mannen.

Das Horn in der Hand,
wie halten wir's dann?

Hagen.

Rüstig gezecht,
bis der Rausch euch zähmt:
alles den Göttern zu Ehren,
daß gute Ehe sie geben!

Die Mannen

(in ein schallendes Gelächter ausbrechend).

Groß Glück und Heil
lacht nun dem Rhein,
da der grimme Hagen
so lustig mag sein!

Der Hage-Dorn
sticht nun nicht mehr:
zum Hochzeitrufer
ward er bestellt.

Hagen
(der immer sehr ernst geblieben).

Nun laßt das Lachen,
mut'ge Mannen!
Empfangt Gunthers Braut:
Brünnhilde naht dort mit ihm.
(Er ist herabgestiegen und unter die Mannen getreten.)
Hold seid der Herrin,
helfet ihr treu:
traf sie ein Leid,
rasch seid zur Rache!

Gunther und Brünnhilde
(sind im Nachen angekommen. Einige der Mannen springen in den Fluß und ziehen den Kahn an das Land. Während Gunther Brünnhilde an das Ufer geleitet, schlagen die Mannen jauchzend an die Waffen. Hagen steht zur Seite im Hintergrunde).

Die Mannen.

Heil! Heil!
Willkommen! Willkommen!
Heil dir, Gunther!
Heil deiner Braut!

Gunther
(Brünnhilde an der Hand aus dem Kahne geleitend).

Brünnhild', die hehrste Frau,
bring' ich euch her zum Rhein:
ein edleres Weib
ward nie gewonnen!
Der Gibichungen Geschlecht,
gaben die Götter ihm Gunst,
zum höchsten Ruhm
rag' es nun auf!

Die Mannen
(an die Waffen schlagend).

Heil! Heil dir, Gunther!
Glücklicher Gibichung!

Brünnhilde
(bleich und mit zu Boden gesenktem Blicke, folgt Gunther, der sie zur Halle führt, aus welcher jetzt Siegfried und Gutrune, von Frauen begleitet, heraustreten).

Gunther
(mit Brünnhilde vor der Halle anhaltend).
Gegrüßt sei, teurer Held!
Gegrüßt, holde Schwester!
Dich seh' ich froh zur Seite
ihm, der zum Weib dich gewann.
Zwei selige Paare
seh' ich hier prangen:
Brünnhilde — und Gunther,
Gutrune — und Siegfried!

Brünnhilde
(erschrickt, schlägt die Augen auf und erblickt Siegfried: sie läßt Gunthers Hand fahren, geht heftig bewegt einen Schritt auf Siegfried zu, weicht entsetzt zurück und heftet starr den Blick auf ihn, — alle sind sehr betroffen).

Mannen und Frauen.
Was ist ihr?

Siegfried
(geht ruhig einige Schritte auf Brünnhilde zu).
Was müht Brünnhildes Blick?

Brünnhilde
(kaum ihrer mächtig).
Siegfried .... hier ..! Gutrune ..?

Siegfried.
Gunthers milde Schwester:
mir vermählt,
wie Gunther du.

Brünnhilde.
Ich ... Gunther ..? du lügst —
Mir schwindet das Licht...
(Sie droht umzusinken: Siegfried, ihr zunächst, stützt sie.)

Brünnhilde
(matt und leise in Siegfrieds Arme).
Siegfried... kennt mich nicht?...

Siegfried.

Gunther, deinem Weib ist übel!
(Gunther tritt hinzu.)
Erwache, Frau!
Hier ist dein Gatte.

(Indem Siegfried auf Gunther mit dem Finger deutet, erkennt an diesem Brünnhilde den Ring.)

Brünnhilde
(mit furchtbarer Heftigkeit aufschreckend).

Ha! — der Ring...
an seiner Hand!
Er ... Siegfried?

Mannen und Frauen.

Was ist?

Hagen
(aus dem Hintergrunde unter die Mannen tretend).

Merket klug,
was die Frau euch klagt!

Brünnhilde
(sich ermannend, indem sie die schrecklichste Aufregung gewaltsam zurückhält).

Einen Ring sah ich
an deiner Hand: —
nicht dir gehört er,
ihn entriß mir
(auf Gunther deutend)
— dieser Mann!
Wie mochtest von ihm
den Ring du empfah'n?

Siegfried
(aufmerksam den Ring an seiner Hand betrachtend).

Den Ring empfing ich
nicht von ihm.

Brünnhilde
(zu Gunther).

Nahm'st du von mir den Ring,
durch den ich dir vermählt;
so melde ihm dein Recht,
fordre zurück das Pfand!

Gunther
(in großer Verwirrung).
Den Ring? — Ich gab ihm keinen: —
doch kennst du ihn auch gut?

Brünnhilde.
Wo bärgest du den Ring,
den du von mir erbeutet?

Gunther
(schweigt in höchster Betroffenheit).

Brünnhilde
(wütend auffahrend).
Ha! — Dieser war es,
der mir den Ring entriß:
Siegfried, der trugvolle Dieb!

Siegfried
(der über der Betrachtung des Ringes in fernes Sinnen entrückt war.)
Von keinem Weib
kam mir der Reif;
noch war's ein Weib,
dem ich ihn abgewann:
genau erkenn' ich
des Kampfes Lohn,
den vor Neidhöhl' einst ich bestand,
als den starken Wurm ich erwürgt.

Hagen
(zwischen sie tretend).
Brünnhild', kühne Frau!
Kennst du genau den Ring?
Ist's der, den Gunther du gabst,
so ist er sein, —
und Siegfried gewann ihn durch Trug,
den der Treulose büßen sollt'!

Brünnhilde
(im furchtbarsten Schmerz aufschreiend).
Betrug! Betrug!
Schändlichster Betrug!
Verrat! Verrat —
wie noch nie er gerächt!

Gutrune.

Betrug?

Mannen und Frauen.

An wem Verrat?

Brünnhilde.

Heilige Götter!
Himmlische Walter!
Rauntet ihr dies
in eurem Rat?
Lehrt ihr mich Leiden,
wie keiner sie litt?
Schuft ihr mir Schmach,
wie nie sie geschmerzt?
Ratet nun Rache,
wie nie sie geras't!
Zündet mir Zorn,
wie nie er gezähmt!
Heißet Brünnhild'
ihr Herz zu zerbrechen,
den du zertrümmern,
der sie betrog!

Gunther.

Brünnhild', Gemahlin!
Mäß'ge dich!

Brünnhilde.

Weich' fern, Verräter!
selbst verratner! —
Wisset denn alle:
nicht — ihm, —
dem Manne dort
bin ich vermählt.

Mannen und Frauen.

Siegfried? Gutruns Gemahl?

Brünnhilde.

Er zwang mir Lust
und Liebe ab.

Siegfried.

Achtest du so
der eig'nen Ehre?
Die Zunge, die sie lästert,
muß ich der Lüge sie zeih'n? —
Hört, ob ich Treue brach!
Blutbrüderschaft
hab' ich Gunther geschworen!
Notung, mein wertes Schwert,
wahrte der Treue Eid;
mich trennte seine Schärfe
von diesem traurigen Weib.

Brünnhilde.

Du listiger Held,
sieh', wie du lügst, —
wie auf dein Schwert
du schlecht dich berufst!
Wohl kenn' ich die Schärfe,
doch kenn' auch die Scheide,
darin so wonnig
ruht' an der Wand
Notung, der treue Freund,
als die Traute sein Herr sich gefrei't.

Die Mannen
(in lebhafter Entrüstung zusammentretend).

Wie? brach er die Treue?
Trübte er Gunthers Ehre?

Gunther.

Geschändet wär' ich,
schmählich bewahrt,
gäbst du die Rede
nicht ihr zurück!

Gutrune.

Treulos, Siegfried,
sännest du Trug?
Bezeuge, daß falsch
jene dich zeiht!

Die Mannen.

Reinige dich,
bist du im Recht:
schweige die Klage,
schwöre den Eid!

Siegfried.

Schweig' ich die Klage,
schwör' ich den Eid:
wer von euch wagt
seine Waffe daran?

Hagen.

Meines Speeres Spitze
wag' ich daran:
sie wahr' in Ehren den Eid.

(Die Mannen schließen einen Ring um Siegfried; Hagen hält diesem die Spitze seines Speeres hin: Siegfried legt zwei Finger seiner rechten Hand darauf.)

Siegfried.

Helle Wehr!
Heilige Waffe!
Hilf meinem ewigen Eide! —
Bei des Speeres Spitze
sprech' ich den Eid:
Spitze, achte des Spruchs! —
Wo mich Scharfes schneidet,
schneide du mich;
wo der Tod mich trifft,
treffe du mich;
klagte das Weib dort wahr,
brach ich dem Bruder die Treu'!

Brünnhilde

(tritt wütend in den Ring, reißt Siegfrieds Hand vom Speer und faßt dafür mit der ihrigen die Spitze).

Helle Wehr!
Heilige Waffe!
Hilf meinem ewigen Eide! —
Bei des Speeres Spitze
sprech' ich den Eid:
Spitze, achte des Spruchs! —

Deine Wucht weih' ich,
daß sie ihn werfe;
deine Schärfe segn' ich,
daß sie ihn schneide:
denn brach seine Eide er all,
schwur Meineid jetzt dieser Mann!

Die Mannen
(im höchsten Aufruhr).

Hilf, Donner!
Tose dein Wetter,
zu schweigen die wütende Schmach!

Siegfried.

Gunther, wehr' deinem Weibe,
das schamlos Schande dir lügt! —
Gönnt ihr Weil' und Ruh',
der wilden Felsen-Frau,
daß die freche Wut sich lege,
die eines Unholds
arge List
wider uns alle erregt! —
Ihr Mannen, kehret euch ab,
laßt das Weiber-Gekeif'!
Als Zage weichen wir gern,
gilt es mit Zungen dem Streit.
(Dicht zu Gunther tretend.)
Glaub', mehr zürnt's mich als dich,
daß schlecht ich sie getäuscht:
der Tarnhelm, dünkt mich fast,
hat halb mich nur gehehlt.
Doch Frauengroll
friedet sich bald:
daß dir ich es gewann,
dankt gewiß noch das Weib.
(Er wendet sich wieder zu den Mannen.)
Munter, ihr Mannen!
Folgt mir zum Mahl! —
Froh zur Hochzeit
helfet, ihr Frau'n! —

Wonnige Lust
lache nun auf:
in Hof und Hain
heiter vor allen
sollt ihr heute mich sehn.
Wen die Minne freut,
meinem frohen Mute
tu' es der Glückliche gleich!

(Er schlingt in ausgelassenem Übermute seinen Arm um Gutrune und zieht sie mit sich in die Halle: die Mannen und Frauen folgen ihm nach.)

Brünnhilde, Gunther und Hagen.

(bleiben zurück. Gunther hat sich, in tiefer Scham und furchtbarer Verstimmung, mit verhülltem Gesicht abseits niedergesetzt).

Brünnhilde

(im Vordergrunde stehend und vor sich hin starrend).

Welches Unholds List
liegt hier verhohlen?
Welches Zaubers Rat
regte dies auf?
Wo ist nun mein Wissen
gegen dies Wirrsal?
Wo sind meine Runen
gegen dies Rätsel?
Ach Jammer! Jammer!
Weh! ach Weh!
All' mein Wissen
wies ich ihm zu:
in seiner Macht
hält er die Magd:
in seinen Banden
faßt er die Beute,
die, jammernd ob ihrer Schmach,
jauchzend der reiche verschenkt! —
Wer bietet mir nun das Schwert,
mit dem ich die Bande zerschnitt'?

Hagen

(dicht an sie heran tretend).

Vertraue mir,

betrogne Frau!
Wer dich verriet,
das räche ich.

Brünnhilde.

An wem?

Hagen.

An Siegfried, der dich betrog.

Brünnhilde.

An Siegfried? . . du?
(Sie lacht bitter.)
Ein einz'ger Blick
seines blitzenden Auges
— das selbst durch die Lügengestalt
leuchtend strahlte zu mir —
deinen besten Mut
machte er bangen!

Hagen.

Doch meinem Speere
spart' ihn sein Meineid?

Brünnhilde.

Eid und Meineid —
müssige Acht!
Nach stärkrem späh',
deinen Speer zu waffnen,
willst du den stärksten bestehn!

Hagen.

Wohl kenn' ich Siegfrieds
siegende Kraft,
wie schwer im Kampf er zu fällen:
drum raune nun du
mir klugen Rat,
wie doch der Recke mir wich'?

Brünnhilde.

O Undank! schändlicher Lohn!
Nicht eine Kunst

war mir bekannt,
die zum Heil nicht half seinem Leib!
Unwissend zähmt' ihn
mein Zauberspiel,
das ihn nun vor Wunden gewahrt.

Hagen.

So kann keine Wehr ihm schaden?

Brünnhilde.

Im Kampfe nicht: — doch —
träfst du im Rücken ihn.
Niemals — das wußt' ich —
wich' er dem Feind,
nie reicht' er ihm fliehend den Rücken:
an ihm drum spart' ich den Segen.

Hagen.

Und dort trifft ihn mein Speer!
(Er wendet sich rasch zu Gunther um.)
Auf, Gunther,
edler Gibichung!
Hier steht dein starkes Weib:
was hängst du dort in Harm?

Gunther
(leidenschaftlich auffahrend).

O Schmach!
O Schande!
Wehe mir,
dem jammervollsten Manne!

Hagen.

In Schande liegst du —
leugn' ich das?

Brünnhilde.

O feiger Mann!
Falscher Genoß!
Hinter dem Helden
hehltest du dich,
daß Preise des Ruhmes

er dir erränge!
Tief wohl sank
das teure Geschlecht,
das solche Zagen erzeugt!

Gunther
(außer sich).
Betrüger ich — und betrogen!
Verräter ich — und verraten!
Zermalmt mir das Mark,
zerbrecht mir die Brust!
Hilf, Hagen!
Hilf meiner Ehr'!
Hilf deiner Mutter,
die mich — auch ja gebar!

Hagen.
Dir hilft kein Hirn,
dir hilft keine Hand:
dir hilft nur — Siegfrieds Tod!

Gunther.
Siegfrieds Tod.

Hagen.
Nur der sühnt deine Schmach.

Gunther
(von Grausen gepackt, vor sich hin starrend).
Blutbrüderschaft
schwuren wir uns!

Hagen.
Des Bundes Bruch
sühne nun Blut!

Gunther.
Brach er den Bund?

Hagen.
Da er dich verriet.

Gunther.
Verriet er mich?

Brünnhilde.

Dich verriet er,
und mich verrietet ihr alle!
Wär' ich gerecht,
alles Blut der Welt
büßte mir nicht eure Schuld!
Doch des einen Tod
taucht mir für alle:
Siegfried falle —
zur Sühne für sich und euch!

Hagen
(nahe zu Gunther gewendet).

Er falle — dir zum Heile!
Ungeheure Macht wird dir,
gewinnst du von ihm den Ring,
den der Tod ihm nur entreißt.

Gunther.

Brünnhildes Ring?

Hagen.

Des Niblungen Reif.

Gunther
(schwer seufzend).

So wär' es Siegfrieds Ende!

Hagen.

Uns allen frommt sein Tod.

Gunther.

Doch Gutrune, ach!
der ich ihn gönnte:
straften den Gatten wir so,
wie bestünden wir vor ihr?

Brünnhilde
(wild auffahrend).

Was riet mir mein Wissen?
Was wiesen mich Runen?
Im hilflosen Elend
achtet mir's hell:

Gutrune heißt der Zauber,
der mir den Gatten entzückt!
Angst treffe sie!

Hagen
(zu Gunther).

Muß sein Tod sie betrüben,
verhehlt sei ihr die Tat.
Auf muntres Jagen
gehen wir morgen:
der Edle braust uns voran —
ein Eber bracht' ihn dann um.

Gunther und Brünnhilde.

So soll es sein!
Siegfried falle:
sühn' er die Schmach,
die er mir schuf!
Eid-Treue
hat er getrogen:
mit seinem Blute
büß' er die Schuld!
Allrauner!
Rächender Gott!
Schwurwissender
Eideshort!
Wotan! Wotan!
Wende dich her!
Weise die schrecklich
heilige Schar,
hieher zu horchen
dem Racheschwur!

Hagen.

So soll es sein!
Siegfried falle:
sterb' er dahin,
der strahlende Held!
Mein ist der Hort,
mir muß er gehören:

entrissen drum
sei ihm der Ring!

Alben-Vater!
Gefallener Fürst!
Nacht-Hüter!
Niblungen-Herr!
Alberich! Alberich!
Achte auf mich!
Weise von neuem
der Niblungen Schar,
dir zu gehorchen,
des Ringes Herrn!

(Als Gunther mit Brünnhilde heftig sich der Halle zuwendet, tritt ihnen der herausschreitende Brautzug entgegen. Knaben und Mädchen, Blumenstäbe schwingend, springen lustig voraus; Siegfried wird auf einem Schilde, Gutrune auf einem Sitze von den Männern getragen. — Zugleich führen Knechte und Mägde, auf den verschiedenen Pfaden des felsigen Hintergrundes, Schlachtgeräte und Opfertiere [einen Stier, einen Widder und einen Bock] zu den Weihsteinen, welche die Frauen mit Blumen schmücken, herbei. — Siegfried und die Männer blasen auf ihren Hörnern den Hochzeitsruf. — Die Frauen fordern Brünnhilde auf, sie an Gutrunes Seite zu geleiten. — Brünnhilde blickt starr zu Gutrune auf, welche ihr jetzt freundlich winkt. Als Brünnhilde heftig zurücktreten will, tritt Hagen rasch dazwischen und drängt sie an Gunther, der ihre Hand von neuem erfaßt und sie den Frauen zuführt, worauf er selbst von den Männern sich erheben läßt. Während der Zug, kaum unterbrochen, schnell der Anhöhe zu sich wieder in Bewegung setzt, fällt der Vorhang.)

Dritter Aufzug.

Wildes Wald- und Felsental
am Rheine, welcher im Hintergrunde an einem steilen Abhange vorbeifließt.

Die drei Rheintöchter
(Woglinde, Wellgunde und Floßhilde tauchen aus der Flut auf und schwimmen während des folgenden Gesanges in einem Kreise umher).

Frau Sonne
sendet lichte Strahlen;
Nacht liegt in der Tiefe:
einst war sie hell,
da heil und hehr
des Vaters Gold in ihr glänzte!
Rhein-Gold,
klares Gold!

Wie hell strahltest du einst,
hehrer Stern der Tiefe!

Frau Sonne,
sende uns den Helden,
der das Gold uns wiedergäbe!
Ließ' er es uns,
dein lichtes Aug'
neideten dann wir nimmer.
Rhein-Gold,
klares Gold!
Wie froh strahltest du dann,
freier Stern der Tiefe!
(Man hört Siegfrieds Horn von der Höhe her.)

Woglinde.
Ich höre sein Horn.

Wellgunde.
Der Helde naht.

Floßhilde.
Laßt uns beraten!
(Sie tauchen schnell in die Flut.)
(Siegfried erscheint auf dem Abhange in vollen Waffen.)

Siegfried.
Eine Albe führte mich irr',
daß ich die Fährte verlor: —
He, Schelm! In welchem Berg
bargst du so schnell das Wild?

Die drei Rheintöchter
(wieder auftauchend).
Siegfried.

Floßhilde.
Was schiltst du in den Grund?

Wellgunde.
Welchem Alben bist du gram?

Woglinde.
Hat dich ein Nicker geneckt?

Alle Drei.
Sag' es, Siegfried, sag' es uns!

Siegfried
(sie lächelnd betrachtend).
Entzücktet ihr zu euch
den zottigen Gesellen,
der mir verschwand?
Ist's euer Friedel,
euch lustigen Frauen
lass' ich ihn gern.
(Die Mädchen lachen laut auf.)

Woglinde.
Siegfried, was gibst du uns,
wenn wir das Wild dir gönnen?

Siegfried.
Noch bin ich beutelos:
drum bittet, was ihr begehrt.

Wellgunde.
Ein goldner Ring
ragt dir am Finger —

Die drei Mädchen
(zusammen).
Den gib uns!

Siegfried.
Einen Riesenwurm
erschlug ich um den Ring:
für des schlechten Bären Tatzen
böt' ich ihn nun zum Tausch?

Woglinde.
Bist du so karg?

Wellgunde.
So geizig beim Kauf?

Floßhilde.
Freigebig
solltest Frauen du sein.

Siegfried.

Verzehrt' ich an euch mein Gut,
des zürnte mir wohl mein Weib.

Floßhilde.

Sie ist wohl schlimm?

Wellgunde.

Sie schlägt dich wohl?

Woglinde.

Ihre Hand fühlt schon der Held!
(Sie lachen.)

Siegfried.

Nun lacht nur lustig zu!
In Harm lass' ich euch doch:
denn giert ihr nach dem Ring,
euch Neckern geb' ich ihn nie.

Floßhilde.

So schön!

Wellgunde.

So stark!

Woglinde.

So gehrenswert!

Die Drei
(zusammen).

Wie schade, daß er geizig ist!
(Sie lachen und tauchen unter.)

Siegfried
(tiefer in den Grund hinabsteigend).

Wie leid' ich doch
das karge Lob?
Lass' ich so mich schmähn? —
Kämen sie wieder
zum Wasserrand,
den Ring könnten sie haben. —
He, he! Ihr muntren
Wasserminnen!
Kommt rasch: ich schenk' euch den Ring!

Die drei Rheintöchter
(tauchen wieder auf und zeigen sich ernst und feierlich).

Behalt ihn, Held,
und wahr' ihn wohl,
bist du das Unheil rätst,
das in dem Ring du hegst.
Froh fühlst du dich dann,
befrei'n wir dich von dem Fluch.

Siegfried
(gelassen den Ring wieder ansteckend).

Nun singet, was ihr wißt!

Die Rheintöchter
(einzeln und zusammen).

Siegfried! Siegfried! Siegfried!
Schlimmes wissen wir dir.
Zu deinem Wehe
wahrst du den Ring!
Aus des Rheines Gold
ist der Reif geglüht:
der ihn listig geschmiedet
und schmählich verlor,
der verfluchte ihn,
in fernster Zeit
zu zeugen den Tod
dem, der ihn trüg'.
Wie den Wurm du fälltest,
so fällst auch du,
und heute noch
— so heißen wir dir's: —
tauschest den Ring du uns nicht,
im tiefen Rhein ihn zu bergen.
Nur seine Flut
sühnet den Fluch.

Siegfried.

Ihr listigen Frauen,
laßt das frei!
Traut' ich kaum eurem Schmeicheln,
euer Schrecken trügt mich noch minder.

Die Rheintöchter.

Siegfried! Siegfried!
Wir weisen dich wahr:
weiche, weiche dem Fluche!
Ihn flochten nächtlich
webende Nornen
in des Urgesetzes
ewiges Seil.

Siegfried.

Mein Schwert zerschwang einen Speer: —
des Urgesetzes
ewiges Seil,
flochten sie wilde
Flüche hinein,
Notung zerhaut es den Nornen!
Wohl warnte mich einst
vor dem Fluch' ein Wurm,
doch das Fürchten lehrt' er mich nicht; —
der Welt Erbe
gewann mir ein Ring:
für der Minne Gunst
miss' ich ihn gern;
ich geb' ihn euch, gönnt ihr mir Lust.
Doch bedroht ihr mir Leben und Leib:
faßte er nicht
eines Fingers Wert —
den Reif entringt ihr mir nicht!
Denn Leben und Leib
— sollt' ohne Lieb'
in der Furcht Bande
bang ich sie fesseln —
Leben und Leib —
seht! — so
werf' ich sie weit von mir!

(Er hat eine Erdscholle vom Boden aufgehoben und mit den letzten Worten sie über sein Haupt hinter sich geworfen.)

Die Rheintöchter.

Kommt, Schwestern!

Schwindet dem Toren!
So stark und weise
wähnt er sich,
als gebunden und blind er ist.
Eide schwur er —
und achtet sie nicht;
Runen weiß er —
und rät sie nicht;
ein hehrstes Gut
ward ihm gegönnt —
daß er's verworfen,
weiß er nicht:
nur den Ring, der zum Tod ihm taugt —
den Reif nur will er sich wahren!

Leb' wohl, Siegfried!
Ein stolzes Weib
wird heut' noch dich argen beerben:
sie beut uns bessres Gehör.
Zu ihr! Zu ihr! Zu ihr!
(Sie schwimmen singend davon.)

Siegfried
(sieht ihnen lächelnd nach).

Im Wasser wie am Lande
lernt' ich nun Weiberart:
wer nicht ihrem Schmeicheln traut,
den schrecken sie mit Drohn;
wer dem nun kühnlich trotzt,
dem kommt dann ihr Keifen dran. —
Und doch —
trüg' ich nicht Gutrun' Treu',
der zieren Frauen eine
hätt' ich mir frisch gezähmt!
(Jagdhornrüfe kommen von der Höhe näher: Siegfried antwortet lustig auf seinem Horne.)

(Gunther, Hagen und Mannen kommen während des Folgenden von der Höhe herab.)

Hagen
(noch auf der Höhe).

Hoiho!

Siegfried.

Hoiho!

Die Mannen.

Hoiho! hoiho!

Hagen.

Finden wir endlich,
wohin du flogst?

Siegfried.

Kommt herab! Hier ist frisch und kühl.

Hagen.

Hier rasten wir
und rüsten das Mahl.
Laßt ruhn die Beute
und bietet die Schläuche!

(Jagdbeute wird zuhauf gelegt; Trinkhörner und Schläuche werden hervorgeholt. Dann lagert sich alles.)

Hagen.

Der uns das Wild verscheucht,
nun sollt ihr Wunder hören,
was Siegfried sich erjagt.

Siegfried
(lachend.)

Schlimm steht's um mein Mahl:
von eurer Beute
bitt' ich für mich.

Hagen.

Du beutelos?

Siegfried.

Auf Waldjagd zog ich aus,
doch Wasserwild zeigte sich nur:
war ich dazu recht beraten,
drei wilde Wasservögel
hätt' ich euch wohl gefangen,
die dort auf dem Rhein mir sangen,
erschlagen würd' ich noch heut'.

Gunther
(erschrickt und blickt düster auf Hagen).

Hagen.
Das wäre böse Jagd,
wenn den beutelosen selbst
ein lauernd Wild erlegte!

Siegfried.
Mich dürstet!
(Er hat sich zwischen Hagen und Gunther gelagert; gefüllte Trinkhörner werden ihnen gereicht.)

Hagen.
Ich hörte sagen, Siegfried,
der Vögel Sanges-Sprache
verstündest du wohl:
so wär' das wahr?

Siegfried.
Seit lange acht' ich
des Lallens nicht mehr.
(Er trinkt und reicht dann sein Horn Gunther.)
Trink', Gunther, trink'!
Dein Bruder bringt es dir.

Gunther
(gedankenvoll und schwermütig in das Horn blickend).
Du mischtest matt und bleich: —
dein Blut allein darin!

Siegfried
(lachend).
So misch' ich's mit dem deinen!
(Er gießt aus Gunthers Horn in das seine, so daß es überläuft.)
Nun floß gemischt es über:
der Mutter Erde
laß das ein Labsal sein!

Gunther
(seufzend).
Du überfroher Held!

Siegfried
(leise zu Hagen).
Ihm macht Brünnhilde Müh'?

Hagen.

Verstünd' er sie so gut,
wie du der Vögel Gesang!

Siegfried.

Seit Frauen ich singen hörte,
vergaß ich der Vöglein ganz.

Hagen.

Doch einst vernahmst du sie?

Siegfried.

Hei! Gunther!
Grämlicher Mann!
Dankst du es mir,
so sing' ich dir Mären
aus meinen jungen Tagen.

Gunther.

Die hör' ich gern.

Hagen.

So singe, Held!

(Alle lagern sich nahe um Siegfried, welcher allein aufrecht sitzt, während die anderen tiefer gestreckt liegen.)

Siegfried.

Mime hieß
ein mürrischer Zwerg;
in des Neides Zwang
zog er mich auf,
daß einst das Kind,
wann kühn es erwuchs,
einen Wurm ihm fällt' im Wald,
der faul dort hütet' einen Hort.
Er lehrte mich schmieden
und Erze schmelzen:
doch was der Künstler
selbst nicht konnte,
des Lehrlings Mute
mußt' es gelingen —
eines zerschlag'nen Stahles Stücken

neu zu schweißen zum Schwert.
Des Vaters Wehr
fügt' ich mir neu;
nagelfest
schuf ich mir Notung;
tüchtig zum Kampf
dünkt' er dem Zwerg:
der führte mich nun zum Wald;
dort fällt' ich Fafner, den Wurm.

Jetzt aber merkt
wohl auf die Mär':
Wunder muß ich euch melden.
Von das Wurmes Blut
mir brannten die Finger;
sie führt' ich kühlend zum Mund:
kaum netzt' ein wenig
die Zunge das Naß, —
was da ein Vög'lein sang,
das konnt' ich flugs verstehn.
Auf Ästen saß es und sang: —
„Hei, Siegfried gehört nun
der Niblungen Hort:
o, fänd' in der Höhle
den Hort er jetzt!
Wollt' er den Tarnhelm gewinnen,
der taugt' ihm zu wonniger Tat;
doch möcht' er den Ring sich erraten,
der macht' ihn zum Walter der Welt!"

Hagen.

Ring und Tarnhelm
trugst du nun fort?

Die Mannen.

Das Vög'lein hörtest du wieder?

Siegfried.

Ring und Helm
hatt' ich gerafft;
da lauscht' ich wieder

dem wonnigen Laller,
der saß im Wipfel und sang: —
„Hei, Siegfried gehört nun
der Niblungen Hort:
o, traut' er Mime,
dem falschen, nicht!
Ihm sollt' er den Hort nur erheben;
jetzt lauert er listig am Weg:
nach dem Leben trachtet er Siegfried —
o, traute Siegfried nicht Mime!"

Hagen.

Es mahnte dich gut?

Die Mannen.

Vergaltest du Mime?

Siegfried.

Mit tödlichem Tranke
trat er zu mir;
bang und stotternd
gestand er mir Böses:
Notung streckte den Strolch.

Hagen
(lachend).

Was nicht er geschmiedet,
schmeckte doch Mime!

Die Mannen.

Was wies das Vög'lein dich wieder?

Hagen
(nachdem er den Saft eines Krautes in das Trinkhorn ausgedrückt).

Trink' erst, Held,
aus meinem Horn:
ich würzte dir holden Trank,
die Erinnerung hell dir zu wecken,
daß Fernes nicht dir entfalle!

Siegfried
(nachdem er getrunken).

In Leid zum Wipfel

lauscht' ich hinauf;
da saß es noch und sang: —
„Hei, Siegfried erschlug nun
den schlimmen Zwerg!
Jetzt wüßt' ich ihm noch
das herrlichste Weib: —
auf hohem Felsen sie schläft,
ein Feuer umbrennt ihren Saal;
durchschritt' er die Brunst,
erweckt' er die Braut,
Brünnhilde wäre dann sein!"
(Gunther hört mit wachsendem Erstaunen zu.)

Hagen.

Und folgtest du
des Vögleins Rat?

Siegfried.

Rasch ohne Zögern
zog ich da aus,
bis den feurigen Fels ich traf;
die Lohe durchschritt ich
und fand zum Lohn —
schlafend ein wonniges Weib
in lichter Waffen Gewand.
Den Helm löst' ich
der herrlichen Maid;
mein Kuß erweckte sie kühn: —
o, wie mich brünstig da umschlang
der schönen Brünnhilde Arm!

Gunther.

Was hör' ich!
(Zwei Raben fliegen aus einem Busche auf, kreisen über Siegfried und fliegen davon.)

Hagen.

Errät'st du auch
dieser Raben Geraun'?

Siegfried
(fährt heftig auf und blickt, Hagen den Rücken wendend, den Raben nach).

Hagen.

Rache raten sie mir!

(Er stößt seinen Speer in Siegfrieds Rücken: Gunther fällt ihm — zu spät — in den Arm.)

Gunther und die Mannen.

Hagen! was tust du?

Siegfried

(schwingt mit beiden Händen seinen Schild hoch empor, Hagen damit zu zerschmettern: die Kraft verläßt ihn, der Schild entsinkt seiner Hand; er selbst stürzt krachend über ihm zusammen).

Hagen

(auf den zu Boden Gestreckten deutend).

Meineid rächt' ich.

(Er wendet sich ruhig zur Seite ab, und verliert sich dann einsam über die Höhe, wo man ihn langsam von dannen schreiten sieht.)

Gunther

(beugt sich schmerzergriffen zu Siegfrieds Seite nieder. Die Mannen umstehen teilnahmvoll den Sterbenden. Lange Stille der tiefsten Erschütterung). (Dämmerung ist bereits mit der Erscheinung der Raben eingebrochen.)

Siegfried

(noch einmal die Augen glanzvoll aufschlagend, mit feierlicher Stimme beginnend).

Brünnhilde —
heilige Braut —
wach' auf! öffne dein Auge! —
Wer verschloß dich
wieder in Schlaf?
Wer band dich in Schlummer so bang? —
Der Wecker kam;
er küßt dich wach,
und aber der Braut
bricht er die Bande: —
da lacht ihm Brünnhildes Lust! —
Ach, dieses Auge,
ewig nun offen!
Ach, dieses Atems
wonniges Wehen!
Süßes Vergehen —
seliges Grauen —:
Brünnhild' bietet mir — Gruß!

(Er stirbt.)

(Die Mannen erheben die Leiche auf den Schild und geleiten sie in feierlichem Zuge über die Felsenhöhe langsam von dannen. Gunther folgt der Leiche zunächst.) —

(Der Mond bricht durch Wolken hervor und beleuchtet auf der Höhe den Trauerzug. — Dann steigen Nebel aus dem Rheine auf und erfüllen allmählich die ganze Bühne bis nach vornen. — Sobald sich dann die Nebel wieder zerteilen, ist die Szene verwandelt.)

Die Halle der Gibichungen

mit dem Uferraume, wie im ersten Aufzuge. — Nacht. Mondschein spiegelt sich im Rhein.

(Gutrune tritt aus ihrem Gemach in die Halle heraus.)

Gutrune.

War das sein Horn?

(Sie lauscht.)

Nein! — Noch
kehrt er nicht heim. —
Schlimme Träume
störten mir den Schlaf! —
Wild hört' ich
wiehern sein Roß: —
Lachen Brünnhildes
weckte mich auf. — —
Wer war das Weib,
das zum Rhein ich schreiten sah? —
Ich fürchte Brünnhild'! —
Ist sie daheim?

(Sie lauscht an einer Türe rechts und ruft dann leise:)

Brünnhild'! Brünnhild'!
Bist du wach?

(Sie öffnet schüchtern und blickt hinein.)

Leer das Gemach! — —
So war es sie,
die zum Rhein ich schreiten sah?

(Sie erschrickt und lauscht nach der Ferne.)

Hört' ich sein Horn? —
Nein! —
Öde alles! — —
Säh' ich Siegfried nur bald!

(Sie will sich wieder ihrem Gemache zuwenden; als sie jedoch Hagens Stimme vernimmt, hält sie an und bleibt, von Furcht gefesselt, eine Zeitlang unbeweglich stehen.)

Hagens Stimme
(von außen sich nähernd).

Hoiho! hoiho!
Wacht auf! wacht auf!
Lichte! Lichte!
Helle Brände!
Jagdbeute
bringen wir heim.
Hoiho! hoiho!

(Licht und wachsender Feuerschein von außen.)

Hagen
(in die Halle tretend).

Auf! Gutrun'!
Begrüße Siegfried!
Der starke Held,
er kehret heim.

Mannen und Frauen
(mit Lichten und Feuerbränden, begleiten in großer Verwirrung den Zug der mit Siegfrieds Leiche Heimkehrenden, unter denen Gunther).

Gutrune
(in großer Angst).

Was geschah, Hagen?
Nicht hört' ich sein Horn!

Hagen.

Der bleiche Held,
nicht bläst er's mehr;
nicht stürmt er zum Jagen,
zum Streit nicht mehr,
noch wirbt er um wonnige Frauen!

Gutrune
(mit wachsendem Entsetzen).

Was bringen die?

Hagen.

Eines wilden Ebers Beute:
Siegfried, deinen toten Mann!

Gutrune
(schreit auf und stürzt über die Leiche hin, welche in der Mitte der Halle niedergesetzt ist. — Allgemeine Erschütterung und Trauer).

Gunther
(indem er die Ohnmächtige aufzurichten sucht).
Gutrune, holde Schwester!
Hebe dein Aug'!
Schweige mir nicht!

Gutrune
(wieder zu sich kommend).
Siegfried! — Siegfried erschlagen!
(Sie stößt Gunther heftig zurück.)
Fort, treuloser Bruder!
Du Mörder meines Mannes!
O Hilfe! Hilfe!
Wehe! Wehe!
Sie haben Siegfried erschlagen!

Gunther.
Nicht klage wider mich!
Dort klage wider Hagen:
er ist der verfluchte Eber,
der diesen Edlen zerfleischt'.

Hagen.
Bist du mir gram darum?

Gunter.
Angst und Unheil
greife dich immer!

Hagen
(mit furchtbarem Trotze herantretend).
Ja denn! Ich hab' ihn erschlagen:
ich — Hagen —
schlug ihn zu tot!
Meinem Speer war er gespart,
bei dem er Meineid sprach.
Heiliges Beute-Recht
hab' ich mir nun errungen:
d'rum fordr' ich hier diesen Ring.

Gunther.
Zurück! Was mir verfiel
sollst du nimmer empfah'n.

Hagen.

Ihr Mannen, richtet mein Recht!

Gunther.

Rühr'st du an Gutruns Erbe,
schamloser Albensohn?

Hagen
(sein Schwert ziehend).

Des Alben Erbe
fordert so — sein Sohn!

(Er bringt auf Gunther ein; dieser wehrt sich: sie fechten. Die Mannen werfen sich dazwischen. Gunther fällt von einem Streiche Hagens tot darnieder.)

Hagen.

Her den Ring!

(Er greift nach Siegfrieds Hand: diese hebt sich drohend empor. Allgemeines Entsetzen. Gutrune und die Frauen schreien laut auf.)
(Vom Hintergrunde her schreitet Brünnhilde fest und feierlich dem Vordergrunde zu.)

Brünnhilde
(noch im Hintergrunde).

Schweigt eures Jammers
jauchzenden Schwall!
Das ihr alle verrietet,
zur Rache schreitet sein Weib.
(Sie schreitet ruhig weiter vor.)
Kinder hört' ich
greinen nach der Mutter,
da süße Milch sie verschüttet:
doch nicht erklang mir
würdige Klage,
wie des hehrsten Helden sie wert.

Gutrune.

Brünnhilde! Neid-erboste!
Du brachtest uns diese Not!
Die du ihm die Männer verhetztest,
weh', daß dem Haus du genah't!

Brünnhilde.

Armselige, schweig'!
Sein Eheweib war'st du nie:

als Buhlerin nur
bandest du ihn.
Sein Mannes-Gemahl bin ich,
der er ewige Eide schwur,
eh' Siegfried je dich ersah.

Gutrune
(in heftigster Verzweiflung).

Verfluchter Hagen!
Weh', ach weh'!
Daß du das Gift mir rietest,
das ihr den Gatten entrückt!
O Jammer! Jammer!
wie jäh nun weiß ich,
daß Brünnhild' die Traute war,
die durch den Trank er vergaß!

(Sie wendet sich voll Scheu von Siegfried ab, und beugt sich im Schmerz aufgelöst über Gunthers Leiche: so verbleibt sie regungslos bis an das Ende. — Langes Schweigen.)

(Hagen steht, auf Speer und Schild gelehnt, in finsteres Sinnen versunken, trotzig auf der äußersten anderen Seite.)

Brünnhilde
(allein in der Mitte: nachdem sie lange, zuerst mit tiefer Erschütterung, dann mit fast überwältigender Wehmut das Angesicht Siegfrieds betrachtet, wendet sie sich mit feierlicher Erhebung an die Männer und Frauen).

Starke Scheite
schichtet mir dort
am Rande des Rheins zuhauf:
hoch und hell
lod're die Glut,
die den edlen Leib
des hehrsten Helden verzehrt! —
Sein Roß führet daher,
daß mit mir dem Recken es folge:
denn des Helden heiligste
Ehre zu teilen
verlangt mein eig'ner Leib. —
Vollbringt Brünnhildes Wunsch!

(Die jüngeren Männer errichten während des Folgenden vor der Halle, nahe am Rheinufer, einen mächtigen Scheithaufen: Frauen schmücken ihn mit Decken, auf die sie Kräuter und Blumen streuen.)

Brünnhilde
(von neuem in den Anblick der Leiche versunken).

Wie die Sonne lauter
strahlt mir sein Licht:
der Reinste war er,
der mich verriet!
Die Gattin trügend
— treu dem Freunde —
von der eig'nen Trauten
— einzig ihm teuer —
schied er sich durch sein Schwert. —
Echter als er
schwur keiner Eide;
treuer als er
hielt keiner Verträge;
laut'rer als er
liebte kein and'rer:
und doch alle Eide,
alle Verträge,
die treueste Liebe —
trog keiner wie er!

Wißt ihr, wie das ward? —

O ihr, der Eide
heilige Hüter!
Lenkt eu'ren Blick
auf mein blühendes Leid:
erschaut eu're ewige Schuld!
Meine Klage hör',
du hehrster Gott!
Durch seine tapferste Tat,
dir so tauglich erwünscht,
weihtest du den,
der sie gewirkt,
des Verderbens dunkler Gewalt: —
mich — mußte
der Reinste verraten,
daß wissend würde ein Weib! —

Weiß ich nun, was dir frommt? —
Alles! Alles!
Alles weiß ich:
alles ward mir nun frei!
Auch deine Raben
hör' ich rauschen:
mit bang ersehnter Botschaft
send' ich die beiden nun heim.
Ruhe! Ruhe, du Gott! —

(Sie winkt den Mannen, Siegfrieds Leiche aufzuheben und auf das Scheitgerüste zu tragen; zugleich zieht sie von Siegfrieds Finger den Ring, betrachtet ihn während des Folgenden und steckt ihn endlich an ihre Hand.)

Mein Erbe nun
nehm' ich zu eigen. —
Verfluchter Reif!
Furchtbarer Ring!
Dein Gold fass' ich
und geb' es nun fort.
Der Wassertiefe
weise Schwestern,
des Rheines schwimmende Töchter,
euch dank' ich redlichen Rat!
Was ihr begehrt,
geb' ich euch:
aus meiner Asche
nehmt es zu eigen!
Das Feuer, das mich verbrennt,
rein'ge den Ring vom Fluch:
ihr in der Flut
löset ihn auf,
und lauter bewahrt
das lichte Gold,
den strahlenden Stern des Rheins,
der zum Unheil euch geraubt. —

(Sie wendet sich nach hinten, wo Siegfrieds Leiche bereits auf dem Gerüste ausgestreckt liegt, und entreißt einem Manne den mächtigen Feuerbrand.)

Fliegt heim, ihr Raben!
Raunt es eurem Herrn,
was hier am Rhein ihr gehört!

An Brünnhild's Felsen
fahret vorbei:
der dort noch lodert,
weiset Loge nach Walhall!
Denn der Götter Ende
dämmert nun auf:
so — werf' ich den Brand
in Walhalls prangende Burg.

(Sie schleudert den Brand in den Holzstoß, der sich schnell hell entzündet. Zwei **Raben** sind vom Ufer aufgeflogen und verschwinden nach dem Hintergrunde zu.) — *)

(**Junge Männer** führen das Roß herein; **Brünnhilde** faßt es und entzäumt es schnell.)

Grane, mein Roß,
sei mir gegrüßt!
Weißt du, Freund,
wohin ich dich führe?
Im Feuer leuchtend

---

* Vor der musikalischen Ausführung des Gedichtes waren an dieser Stelle noch die folgenden Strophen der noch einmal sich zurückwendenden **Brünnhilde** zugeteilt.

Ihr, blühenden Lebens
bleibend Geschlecht:
was ich nun euch melde,
merket es wohl!
Sah't ihr vom zündenden Brand
Siegfried und Brünnhild' verzehrt;
sah't ihr des Rheines Töchter
zur Tiefe entführen den Ring:
nach Norden dann
blickt durch die Nacht:
erglänzt dort am Himmel
ein heiliges Glühen,
so wisset all' —
daß ihr Walhalls Ende gewahrt! —

Verging wie Hauch
der Götter Geschlecht,
lass' ohne Walter
die Welt ich zurück:
meines heiligsten Wissens Hort
weis' ich der Welt nun zu. —

liegt dort dein Herr,
Siegfried, mein seliger Held.
Dem Freunde zu folgen
wieherst du freudig?
Lockt dich zu ihm
die lachende Lohe? —
Fühl' mein' Brust auch,
wie sie entbrennt;
helles Feuer
faßt mir das Herz:
ihn zu umschlingen,
umschlossen von ihm,
in mächtigster Minne
vermählt ihm zu sein! —
Heiaho! Grane!

Nicht Gut, nicht Gold,
noch göttliche Pracht;
nicht Haus, nicht Hof,
noch herrischer Prunk;
nicht trüber Verträge
trügender Bund,
nicht heuchelnder Sitte
hartes Gesetz:
selig in Lust und Leid
läßt — die Liebe nur sein. —

Hatte schon mit diesen Strophen der Dichter in sentenziösem Sinne die musikalische Wirkung des Dramas im voraus zu ersetzen versucht, so fühlte er im Verlaufe der langen Unterbrechungen, die ihn von der musikalischen Ausführung seines Gedichtes abhielten, zu einer jener Wirkung noch besser entsprechenden Fassung der letzten Abschiedsstrophe sich bewogen, welche er hier folgend ebenfalls noch mitteilt.

Führ' ich nun nicht mehr
Nach Walhalls Feste,
wißt ihr, wohin ich fahre?
Aus Wunschheim zieh' ich fort,
Wahnheim flieh' ich auf immer;
des ew'gen Werdens
off'ne Tore
schließ' ich hinter mir zu:
nach dem wunsch- und wahnlos

Grüße den Freund!
Siegfried! Siegfried!
Selig gilt dir mein Gruß!

(Sie hat sich stürmisch auf das Roß geschwungen und sprengt es mit einem Satze in den brennenden Scheithaufen. Sogleich steigt prasselnd der Brand hoch auf, so daß das Feuer den ganzen Raum vor der Halle erfüllt und diese selbst schon zu ergreifen scheint. Entsetzt drängen sich die Frauen nach dem Vordergrunde. Plötzlich bricht das Feuer zusammen, so daß nur noch eine düstre Glutwolke über der Stätte schwebt; diese steigt auf und zerteilt sich ganz: der Rhein ist vom Ufer her mächtig angeschwollen und wälzt seine Flut über die Brandstätte bis an die Schwelle der Halle. Auf den Wogen sind die drei Rheintöchter herbeigeschwommen. — Hagen, der seit dem Vorgange mit dem Ringe in wachsender Angst Brünnhildes Benehmen beobachtet hat, gerät beim Anblicke der Rheintöchter in höchsten Schreck; er wirft hastig Speer, Schild und Helm von sich und stürzt wie wahnsinnig mit dem Rufe: **Zurück vom Ringe!** sich in die Flut. Woglinde und Wellgunde umschlingen mit ihren Armen seinen Nacken und ziehen ihn so zurückschwimmend mit sich in die Tiefe: Floßhilde, ihnen voran, hält jubelnd den gewonnenen Ring in die Höhe. — Am Himmel bricht zugleich von fern her eine, dem Nordlicht ähnliche, rötliche Glut aus, die sich immer weiter und stärker verbreitet. — Die Männer und Frauen schauen in sprachloser Erschütterung dem Vorgange und der Erscheinung zu.)

(Der Vorhang fällt.)

---

heiligsten Wahlland,
der Welt-Wanderung Ziel,
von Wiedergeburt erlöst,
zieht nun die Wissende hin.
Alles Ew'gen
sel'ges Ende,
wißt ihr, wie ichs, gewann?
Trauernder Liebe
tiefstes Leiden
schloß die Augen mir auf:
enden sah ich die Welt. —

Daß diese Strophen, weil ihr Sinn in der Wirkung des musikalisch ertönenden Dramas bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen wird, bei der lebendigen Ausführung hinwegzufallen hatten, durfte schließlich dem Musiker nicht entgehen.

Epilogischer Bericht

über die

Umstände und Schicksale,

welche die Ausführung des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen" bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten.

In welcher Weise ich auf den ausschweifenden Gedanken der Konzeption und Ausführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen" geraten war, ist von mir bereits am Schlusse einer früheren „Mitteilung an meine Freunde"* angedeutet worden. Im Betreff des Gegenstandes selbst war jener Gedanke aus der immer innigeren Betrachtung des ungemein ergiebigen Stoffes entsprungen und hatte sich zu dem Wunsche, mich gänzlich seiner zu bemächtigen, gestaltet. Der Charakter dieser meinem Stoffe zugewendeten Betrachtung dürfte gleichfalls leicht demjenigen deutlich werden, welcher namentlich den zweiten Teil meiner ausführlicheren Abhandlung über „Oper und Drama" eines ernstlichen Einblickes würdigte.

Schwieriger muß es mir fallen, die gewissermaßen verwegene Stimmung deutlich zu machen, welche mich dazu veranlassen und darin fortgesetzt bestärken konnte, die höchste Anspannung meiner künstlerisch produktiven Kräfte für eine lange Reihe

* Siehe Band IV S. 341 dieser Schriften und Dichtungen.

von Jahren der Ausführung eines Werkes zuzuwenden, welches jedem praktisch Erfahrenen als auf unseren Operntheatern unausführbar gelten mußte. Jeder war erstaunt, gerade mich, der ich mir so vorzügliche praktische Erfahrung selbst gewonnen hatte, in einem so ungeheuerlichen Unternehmen befangen zu sehen. Diesen entgegnete ich zwar, daß ich mit diesem Werke vom modernen Operntheater mich eben gänzlich abwende, und gerade mein Widerwille dagegen, mit diesem Theater ferner noch verkehren zu sollen, bei der Eingebung jener ausschweifenden Konzeption von nicht geringer Mittätigkeit gewesen sei. Man glaubte diese Entgegnung nicht für meinen vollen Ernst gelten lassen zu dürfen. Sollte gerade ich von einer lebenvollen Aufführung eines solchen Werkes, welches ich andererseits in jedem kleinsten Zuge mit gesteigerter Lebendigkeit ausführte, gänzlich absehen wollen? Im Gegenteile glaubte man vermuten zu müssen, daß ich, indem ich nach jeder Seite hin einer drastischen Aufführung auf das allerbestimmteste vorarbeitete, auf eine ganz vorzügliche Aufführung und ihren unfehlbaren Erfolg in meinem Sinne rechnete. Dies konnte ich nun sehr wohl zugeben, während ich immer wieder bestreiten mußte, daß ich hierbei an eine Aufführung auf unseren Theatern dächte. Hiergegen teilte ich den Plan, wie ich ihn später in dem Vorworte zur Herausgabe der Dichtung meines Bühnenfestspieles veröffentlichte, meinen näheren Freunden schon damals mit; man hörte mich an und wußte nichts dazu zu sagen. Wer mir im tätigen Sinne geneigt war, glaubte mich auf einen Kompromiß mit dem bestehenden Theater und seinem Wesen hinweisen zu müssen. Es hieß: neue Darsteller und Sänger, wie ich sie verlange, könnte ich mir doch nicht aus dem Boden oder der Luft herbeizaubern; wenn sich auch z. B. ein reicher Mann fände, um für die Ausführung meiner Idee sich mir als Patron darzubieten, so würde ich doch immer nur die eben vorhandenen Darstellungsmittel zu meiner Verwendung haben; warum also nicht sogleich da, wo sie vorhanden seien, mit ihnen an das Werk gehen? — So waren wir alsbald wieder im alten Geleise, und nur mein Kopf war voller übermütiger Chimären!

Ich habe es mich seitdem einige Mühe kosten lassen, immer wieder auf das Verderbliche in der Organisation unserer Theater hinzuweisen, die Gründe davon aufzudecken und die demorali-

sierenden Folgen hieraus nach jeder Seite hin nachzuweisen. Das bleibt sich aber alles gleich. Denn so ist der Deutsche, sobald von Kunst, und gar vom Theater die Rede ist, auf welchen Feldern er seinen so berühmt gewordenen gediegenen Ernst gerade nicht bewährt. Ruft sein Ehrgefühl auf, so lächelt er verlegen: denn hier käme es doch am Ende wohl nicht auf Ehre an; appelliert an seinen richtigen Verstand, weist ihm am Einmaleins nach, daß in unserem Theater es sich um die schändlichste Vergeudung, nicht etwa nur der künstlerischen, sondern der in das Spiel gesetzten finanziellen Kräfte handele, so lächelt er gar tückisch und meint, das gehe ja niemand etwas an. Überredet ihn nun, überzeugt ihn durch Taten, ja — erschüttert ihn: er ist noch tapferer als seine Soldaten; diese fallen, wenn sie erschossen sind; ihn muß man aber, wie den russischen Soldaten, erst noch umstoßen. —

Dieses und ähnliches trat damals immer wieder neu vor meine Seele. Jenen Plan hatte ich meinen Freunden mitgeteilt; im tiefsten Inneren nährte ich meinen Widerstand aber an einem verzweifelteren Gedanken. Die Zeit dünkte mich nichtig, und das wahre Sein lag mir außer ihrer Gesetzmäßigkeit. Gerade ich besaß unter allen mir Bekannten die bedeutendste praktische Erfahrung auf dem Felde der musikalischen Dramaturgie, sowie das unbestrittenste Geschick in der Anwendung dieser Erfahrung. Die hieraus gewonnene Befähigung war es zum großen Teile mit, welche meine weitgehende Konzeption ermöglicht hatte. So wollte ich denn mein Werk schaffen und bis in das Kleinste deutlich ausführen, um es, vielleicht weit über meinen Tod hinaus, für den kommenden rechten Tag in Bereitschaft zu halten. Da ich so gar keine Freude am Bestehenden hatte und für seine Dauer mich so gar nicht verpflichtet fühlte, stellte ich mir denn die Möglichkeit vor, daß einmal, vielleicht über Nacht, ein Zustand einträte, der verschiedenem Herrlichen, und unter diesem auch unseren vortrefflichen deutschen Theatern, ein Ende machen könnte. Ich stellte mir dieses bedauerliche Ereignis in meiner Weise nicht unergötzlich vor: in welchen Zustand die Theater-Intendanten und -Direktoren geraten möchten, kümmerte mich wenig, da sie jedenfalls etwas anderes besser verstehen mußten als das Theater, und es demnach an ihrem weiteren, richtigen Unterkommen nicht fehlen würde. Auch die

meisten unserer Schauspieler und Sänger nötigten mir keine große Teilnahme ab; sie waren als Schneider, Friseure, Ladendiener, oder auch Kalkulatoren und Kontoristen recht gut und tüchtig zu versorgen. Am allerwenigsten beklagte ich aber den eigentlichen wilden Komödianten und Musiker; wo mir beim Theater noch etwas Tröstliches aufgestoßen war, hatte ich es unter diesen verlorenen Kindern unserer modernen bürgerlichen Gesellschaft angetroffen: unter der stupidesten Leitung unseres Theaterwesens bis zur menschlichen Karikatur verwahrlost, war unter ihnen einzig mir wahres Talent und wirklicher Beruf zu der so wunderlich eigentümlichen theatralischen Kunst entgegengetreten. Diese waren nur zu dem Bewußtsein der Würdigkeit ihrer Leistungen zu erheben, wozu es keiner anderen Anleitung bedurfte, als sie zur Lösung einer würdigen Aufgabe auf den richtigen Fleck zu stellen, und das Rätsel ihrer Bestimmung, ihres so problematischen Daseins, war gelöst. Und für diese, die ich wie Zigeuner durch das Chaos einer neuen bürgerlichen Weltordnung herumstreichen sah, wollte ich nun meine Fahne aufpflanzen. Auf ihr sollte ungefähr geschrieben stehen: „Zeiget der Welt, was ihr armen nutzlosen Wesen ihr sein könnt, wenn ihr euch als ihren wahrhaftigen Spiegel ihr vorhaltet!“

Seitdem ich in solcher Stimmung die Ausführung meines Werkes begann, sind lange Jahre verstrichen, und ich kann nicht sagen, daß sich an meiner Grundtendenz im Betreff der einstigen Aufführung desselben etwas geändert hat; auch bei der Fahne wird es, in einem wichtigsten Sinne, bleiben müssen. Dagegen will ich nun übersichtlich mitteilen, welchen Schicksalen einerseits meine Arbeit selbst ausgesetzt war, und welche neue Erfahrungen und Einsichten andererseits mich milderen, hoffnungsvolleren Annahmen für die Möglichkeit, das Ziel meiner Unternehmung glücklich zu erreichen, zuführten.

Es war mir nicht möglich, mein ungeheures Vorhaben gänzlich als Geheimnis in mich zu verschließen; entsagte ich dem Publikum, der Zustimmung des Volkes, so konnte ich doch der mitwissenden Teilnahme vertrauterer Freunde nicht entraten. Ich ließ die vollendete Dichtung in einer sehr geringen Anzahl von Exemplaren auf meine Kosten drucken und teilte davon an meine näheren und entfernteren Bekannten mit. Meine Abneigung dagegen, mein Gedicht als ein literarisches Produkt

betrachtet und beurteilt zu wissen, war so lebhaft, daß ich in einem kurzen Vorworte mich ausdrücklich hiergegen verwahrte, und dies namentlich für den Fall, daß eines der nur an Freunde mitgeteilten Exemplare auch einem mir fernerstehenden Unbekannten und Unverpflichteten in die Hände geraten sollte, welchen ich dann davor gewarnt wissen wollte, daß er mein Gedicht etwa in den Kreis der publizistischen Besprechung zöge. Diese Abstinenz ist bis auf den heutigen Tag, wo ich seitdem nach dieser Seite hin meine Ansicht zu ändern mich bewogen fand, im buchstäblichsten Sinne ausgeübt worden.

Da ich hierauf jedoch im Verlaufe meines Berichtes noch zurückkommen werde, verweile ich für jetzt bei der Mitteilung derjenigen Wahrnehmungen, welche ich davon machte, daß mein Gedicht doch auch in weiteren Kreisen nicht unbeachtet geblieben war. Während man sich nämlich durch mich selbst für angewiesen hielt, dieses immerhin auffallende Phänomen eines, von einem Musiker verfaßten, Zyklus von Nibelungen-Dramen zu ignorieren, glaubte man sich füglich auch berechtigt, es unter allen Umständen zu sekretieren. Bevor ich, im Beginne des Jahres 1853, mein Nibelungen-Gedicht drucken und verteilen hatte lassen, war der Stoff des mittelalterlichen Nibelungenliedes meines Wissens nur einmal, und zwar bereits vor längerer Zeit, von Raupach in seiner nüchternen Weise zu einem Theaterstück verarbeitet, und als solches, ohne Erfolg, in Berlin aufgeführt worden. Bereits länger vor jener seiner diskreten Veröffentlichung waren aber Teile meines Gedichtes, sowie das Vorhaben meiner Beschäftigung mit dem Nibelungenstoffe, bei Gelegenheit meiner Verhandlungen hierüber mit Franz Liszt, welcher damals im Weimar lebte und wirkte, zur Beachtung und meistens spaßhaften Besprechung in Journalen gelangt. Bald zeigte es sich nun, daß ich mit der Wahl meines Stoffes einen besonders „glücklichen Griff" getan zu haben schien, welchen andere um so eher nachzugreifen sich veranlaßt fühlen konnten, als mein Unternehmen jedenfalls für eine chimärisches und gänzlich unausführbares angesehen und namentlich dafür ausgegeben werden durfte. Ein erstes Symptom von der Beachtung meines glücklichen Griffes tauchte mir mit dem Erscheinen einer großen Oper „die Nibelungen" vom Berliner Kapellmeister H. Dorn auf, in welcher eine beliebte Sängerin, zu Pferde auf die Bühne

sprengend, großen Effekt gemacht haben soll. Bald aber rührten sich die „Nibelungen“ auch unter unseren Literatur-Dichtern, welche sich plötzlich veranlaßt fanden, diesen so national offenliegenden Stoff der Bühne, für welche er bisher so wenig tauglich geschienen hatte, zuzuwenden; bis endlich unter ihnen sich sogar eine Rhapsode fand, welcher zyklische Nibelungenepen, ganz in das Urgewand der Edda gekleidet, herumreisend, in sehr lebendigen Vorlesungen, wie ich in den Zeitungen finde, zum besten gibt.

Er wäre mehr als verwegen, schon weil sie gänzlich unrichtig und sogar unmöglich ist, wenn ich mit der Annahme mir schmeicheln wollte, auf die Arbeiten meiner Nebenbuhler im Nibelungenfache auch nur den geringsten Einfluß ausgeübt zu haben: soviel ich weiß, haben jene Theaterdichter sich nicht angezogen gefühlt, den gleichen eingehenden Studien, welche ich über den vorliegenden Mythus machte, und welche mir die Gestalten desselben zuerst in einem für das Drama einzig wertvollen Lichte zeigten, nachzugehen. Daß ich diese, der literarischen Forschung bei weitem näher gestellten Herren zu einer tieferen Betrachtung ihres Gegenstandes nicht anregen konnte, müßte mir eher bedauerlich sein, weil es eine sehr oberflächliche Beachtung meiner Arbeit verraten würde, wenn ich nicht viel eher auf eine geringschätzige Nichtbeachtung derselben zu schließen hätte. Demnach muß es mich dünken, daß nur der Name meines Vorhabens sie bestimmt und ihnen etwa die Sorge eingegeben haben könnte, den immerhin bedeutenden Stoff durch ihre zuvorkommende eigene Behandlung desselben vor der Schmach zu bewahren, daß er von einem Musiker dem deutschen Publikum vorgeführt würde. In diesem Sinne scheint man es vorgezogen zu haben, so gut es eben gehen wollte, auf die altgewohnte, wenn auch nicht sehr wirksame Manier, dem Theaterpublikum schnell etwas aus dem Nibelungenliede vom „grimmen Hagen“ und der „rachsüchtigen Grimmhilde“ vorreden zu lassen.

Doch war endlich nichtsdestoweniger auch das besondere Gewand meiner Dichtung beachtet worden. Die Lieder der Edda, welche seitdem durch Simrock sehr leicht zugänglich gemacht worden waren, schienen jeden einzuladen, es doch auch in der Weise, wie ich dies getan zu haben schien, an der altnordischen Quelle zu versuchen. Zwar bezeichnete der Literar-

Historiker Julian Schmidt dies gelegentlich als „altfränkisches Zeug", was uns die dreieckigen Hüte und sonstigen Trachten unserer Bauern zurückrufen durfte; doch ließ man sich durch dieses Quidproquo nicht weiter beirren, und bald strotzte es von den halsbrechendsten Helden- und Götternamen der alten Norräna in den, hier und da sogar in Stäben gereimten Texten, welche manche Musiker sich anfertigen ließen, ja selbst auch in freien Dichtungen unserer wohlgedruckten Poeten. — Hierbei hatte ich nun eines wiederum zu bedauern, nämlich, daß ich mit meiner Arbeit nicht auch den Sinn angeregt hatte, in welchem einzig jene Altertümer uns mit dem Werte des nah befreundeten rein Menschlichen, nicht aber in dem Lichte von Kuriositäten vorgeführt werden sollten. Dagegen zeigte es sich, daß gerade nur das Kuriose das Anziehende gewesen war; von ihm, dem absolut Fremdartigen, erwartete man sich den rechten Effekt. Dieser blieb nun aber aus, und bei der eigentümlichen moralischen wie intellektuellen Beschaffenheit unserer Kritik konnte es nicht fehlen, daß jene Verirrung zu einem Maßstabe wiederum für die Beurteilung meiner Arbeit gemacht wurde, wenn man sie, die man ernstlich zu besprechen sich zwar hütete, dennoch verdeckt und unter Seitenhieben in Erwähnung zog. Dies geschah nämlich, als ich mich später, unter Umständen, deren ich noch näher zu gedenken mir vorbehalte, zur vollständigen Veröffentlichung meiner Dichtung entschlossen hatte. Unter den Gründen, die mich hierzu bewogen, war jetzt allerdings auch die aus der Überwindung meines früheren Widerwillens dagegen hervorgegangene Neigung, mein Gedicht auch der literarischen Beurteilung freizugeben, bestimmend. Eben jene Wahrnehmungen, welche von dem, bisher geheimgehaltenen, Einflusse des Bekanntwerdens mit meiner Arbeit auf fremde Entschließungen im Betreff dramatischer und literarischer Produktionen mir unabweisbar sich aufgedrungen hatten, vermochten mich nämlich, meine Idee, soweit sie sich in meiner Auffassung und Verarbeitung des dichterischen Stoffes erkennen ließ, deutlich hinzustellen, und einem gesunden Urteile es zu übergeben, den bedeutenden Unterschied meiner Behandlung von der anderer zu erwägen.

Das wäre nun allerdings etwas Neues in der Geschichte der modernen deutschen Publizistik gewesen, wenn die dichterische Arbeit eines „Opernkomponisten" neben den Elaboraten lite-

rarischer Poeten von Fach in ernstliche Betrachtung gezogen worden wäre. Gewiß verbot dies schon der Anstand und das ganze Verhältnis der Herren von der „poetischen Diktion“ zueinander und namentlich zu ihren Verlegern. Das sonderbarste war, daß mir wirklich zuzeiten auf dem Wege der privaten Mitteilung Äußerungen allerbedeutendster Anerkennung auch für diese meine Dichtung aus jenem Lager zukamen; nur aber da, wo sie meinem großen Vorhaben nützen konnten, nämlich vor der Öffentlichkeit, welche durch empfehlende oder überhaupt nur eingehende Besprechung meiner Dichtung auf dieses Vorhaben aufmerksam gemacht und zu der mir unerläßlichen Mithilfe bei seiner Ausführung angeregt werden sollte, hier wurde jede solche Äußerung sorgfältig zurückgehalten. Nichts erfuhr ich, als schlechte Witze der Theaterrezensenten und musikalischen Spaßmacher, und über diese hinaus brachte es selbst nicht die Redaktion der „Allgemeinen Zeitung“, deren sonderbares Augsburger Belletristen-Konsortium doch sonst ziemlich jedes Jahr ein paar neue Dichter von allerhöchstem Werte dem deutschen Publikum vorzuführen hat. Hier blieb man dabei, mich für den Opernmacher auszugeben, um dessen musikalische Befähigung es übrigens schon aus dem Grunde, daß er durch exzentrisches eigenes Textmachen sich zu helfen genötigt sei, notwendig übel stehen müsse, was denn nun von den rezensierenden Musikern desselben Konsortiums herzlich gern zugegeben wurde.

Eine bei dem Geiste unserer öffentlichen Kunstkritik unzulässige Frage ist es, wie ein solches Benehmen gegenüber von immer mehr hervortretenden und nicht zu verhindernden Tatsachen, als welche die Erfolge selbst meiner angezweifeltesten Werke gelten müssen, erklärt werden solle. Ein seltsames Dekkungsmittel gegen Anfragen dieser Art, sollten sie aufgeworfen werden, steht jenem Geiste, so sehr er der der Öffentlichkeit (wenigstens Publizistik) ist, immer in seiner, trotz allem, ihm anhaftenden Obskurität zu Gebote; so daß vielmehr derjenige, welcher in Fällen, wie dem meinigen, ihrer Mithilfe zu bedürfen glaubt, zu befragen wäre, was er sich für die Erreichung wirklicher Kunstzwecke von dorther nur erwarte, wo doch ersichtlicherweise kein noch so großer Aufwand von Bemühung es ermögliche, der Nation des Unechte für etwas Echtes, das Schwindsüchtige für etwas Lebenskräftiges aufzuheften? Im Gegenteile

dürfte man wohl annehmen, daß eine angelegentliche Empfehlung von dieser Seite her eine bedeutende künstlerische Unternehmung, wie die meinige, eher verdächtigen würde, da es doch jeder einmal erfahren mußte, wie unnütz er sein Geld ausgegeben hatte, wenn er auf die allerspannendste Empfehlung, z. B. des berühmten Beiblattes der „Allgemeinen Zeitung" hin, sich ein soeben erschienenes Drama dieses oder jenes ihrer berühmten Dichter zu kaufen bestimmt worden war.

Demnach hätte man sich nur verzweiflungsvoll zu fragen, wie es überhaupt denn anzufangen sei, um das deutsche Publikum mit etwas bedeutendem Neuen, welches zuvörderst in keiner der gepflegten bezüglichen Kategorien unterzubringen ist, im entsprechenden Sinne bekanntzumachen. Die mir zunächst liegende Kategorie, in welche die Ausführung meiner großen Arbeit hätte passen müssen, war die der Oper; von der Erkenntnis der Grundverderblichkeit unseres Opernwesens für mein Vorhaben, wenn ich dieses in die Pflege jenes gegeben hätte, war ich ausgegangen, und der Widerwille vor der unmittelbaren Berührung mit ihm hatte mich schließlich hauptsächlich bestimmt, mit meinem Gedicht als Literaturprodukt hervorzutreten, gleichsam wie um zu erfahren, ob meine Arbeit, von dieser Seite betrachtet, genügende Aufmerksamkeit erregen könnte, um in den Gebildeten der Nation die Neigung zu einem näheren Eingehen auf meinen damit verbundenen weiterreichenden Ausführungsplan zu erwecken Der soeben von mir berührte Zustand unserer hierher bezüglichen Publizistik mußte mich in vollständiger Unkenntnis darüber lassen, ob ich in diesem Sinne etwas erreichte. Dagegen ward ich, wie dies auch in der, seitdem immer tiefer von mir erkannten Natur der Sache liegt, stets wieder mehr auf die Kategorie der „Oper", als meinem Ausgangspunkte, dem eigentlichen Mutterschoße meiner konzeptiven Kraft, zurückgewiesen, und, wie es scheint, sollen mir von ihr auch einzig die gebärenden Kräfte für mein Kunstwerk sowohl, als für seine einstige theatralische Darstellung zugeführt werden. Die Literatur-Dramatik möge sich dann überlegen, wie es ungefähr mit ihr steht. —

Ehe ich jetzt den Plan zur Aufführung meines Werkes, wie ich ihn der Herausgabe meiner Dichtung als Einleitung voranstellte, berühre, will ich nur noch berichten, in welches Verhältnis

ich zu dieser Dichtung, unter der begonnenen und längere Zeit fortschreitenden musikalischen Ausarbeitung derselben, sowie endlich während der anhaltenden Unterbrechung hierin, geriet.

Mit großer Freudigkeit begann ich, nach fünfjähriger Unterbrechung meines musikalischen Produzierens, in der Jahreswende von 1853 zu 1854 die Ausführung der Komposition meiner Dichtung. Mit dem „Rheingold" beschritt ich sofort die neue Bahn, auf welcher ich zunächst die plastischen Natur-Motive zu finden hatte, welche in immer individuellerer Entwickelung zu den Trägern der Leidenschafts-Tendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere sich zu gestalten hatten. Die eigentümliche Naturfrische, welche von hier aus mich anwehte, trug mich ohne Ermattung, wie in hoher Gebirgsluft, über alle Anstrengungen meiner Arbeit hinweg, in welcher ich bis zum Frühjahre 1857 die Musik des „Rheingold", der „Walküre" und eines großen Teiles des „Siegfried" vollständig ausführte. Jetzt trat die Reaktion gegen die Anstrengungen dieser Ausdauer ein, welcher von keiner Seite her eine Stärkung zugeführt wurde. Seit acht Jahren hatte keine Aufführung eines meiner dramatischen Werke mit erfrischender Anregung auf meine sinnlich konzeptiven Kräfte mehr gewirkt, unter den größten Mühen war es mir möglich gewesen, mir zuweilen selbst nur den Klang eines Orchesters vorzuführen. Deutschland, wo man meinen von mir selbst noch nicht gehörten „Lohengrin" gab, blieb mir verschlossen. Den Zustand, in welchen ich unter solchen Entbehrungen geriet, scheint sich keiner meiner deutschen Freunde vergegenwärtigt zu haben; es war dem Zartgefühle eines französischen Schriftstellers, Herrn Champfleury, vorbehalten, mir später in ergreifender Weise den Zustand meines Inneren in jener Zeit im rührenden Bilde vorzuhalten. Dagegen schienen praktische Freunde in Deutschland eher den fatalen Umstand in Erwägung zu ziehen, daß ich bei so langer Entwöhnung vom lebendigen Verkehre mit dem Theater wohl meine früheren Vorzüge einbüßen, in das Unpraktische, Unbühnen- und Unsängermäßige verfallen, und somit meinen neuen Arbeiten den Wert der Aufführbarkeit entziehen möchte. Diese Befürchtung setzte sich endlich als Ansicht, ja bei allen denjenigen, welche gegen ein weiteres Befassen mit mir Gründe zu haben vermeinten, zu einer hoffnungsvoll tröstlichen Annahme fest. Man

brauchte mir nicht weiter mehr zu folgen, und das hatte sein Angenehmes für diejenigen, welche nun die durch meine früheren Arbeiten erregten Erwartungen für ihre Rechnung zu erfüllen sich angewiesen fühlten. Unsere berühmtesten Theatermusik-Rezensenten betrachteten mich als nicht mehr unter den Lebenden. Leider schien es, als ob auch solche, welche früher meinem großen Plane Vorschub zu leisten sich angeregt gefühlt hatten, nicht ganz ungern von jener immer allgemeiner gepflegten Ansicht sich zu vorsichtiger Zurückhaltung bestimmen zu lassen geneigt wären; und wenn ich so eine stumme Partitur nach der anderen vor mir hinlegte, um sie selbst nicht wieder aufzuschlagen, kam auch ich wohl zuzeiten mir wie ein Nachtwandler vor, der von seinem Tun kein Bewußtsein hätte. Ja, blickte ich von diesen Partituren dann auf, in den hellen Tag, der mich umgab, diesen schrecklichen Tag unserer deutschen Oper mit ihren Kapellmeistern, Tenoristen, Sängerinnen und Repertoireängsten, so mußte ich selbst laut auflachen und an „dummes Zeug" denken, das ich da triebe!

Gegen die hieraus sich erzeugende Verstimmung regte sich, gleichsam als Heilmittel, die Lust zur Ausführung eines, bereits seit länger konzipierten dramatischen Stoffes zu einem Werke, welches vermöge seiner meine früheren Arbeiten nicht überschreitenden Dimensionen mir die sofortige Aufführung desselben in Aussicht stellen durfte.

Mit dem Entwurfe von „Tristan und Isolde" war es mir, als entfernte ich mich selbst nicht eigentlich aus dem Kreise der durch meine Nibelungenarbeit mir erweckten dichterischen und mythischen Anschauungen. Der große Zusammenhang aller echten Mythen, wie er mir durch meine Studien aufgegangen war, hatte mich namentlich für die wundervollen Variationen hellsichtig gemacht, welche in diesem aufgedeckten Zusammenhange hervortreten. Eine solche trat mir mit entzückender Unverkennbarkeit in dem Verhältnisse Tristans zu Isolde, zusammengehalten mit dem Siegfrieds zu Brünnhilde, entgegen. Wie in den Sprachen durch Lautverschiebung aus demselben Worte zwei oft ganz verschieden dünkende Worte sich bilden, so waren auch, durch eine ähnliche Verschiebung oder Umstellung der Zeitmotive, aus diesem einen mythischen Verhältnisse zwei anscheinend verschiedenartige Verhältnisse entstanden. Die völlige Gleichheit

dieser besteht aber darin, daß Tristan wie Siegfried das ihm nach dem Urgesetze bestimmte Weib, im Zwange einer Täuschung, welche diese seine Tat zu einer unfreien macht, für einen anderen freit, und aus dem hieraus entstehenden Mißverhältnisse seinen Untergang findet. Während der Dichter des Siegfried, den großen Zusammenhang des ganzen Nibelungen-Mythus vor allem festhaltend, nur den Untergang des Helden durch die Rache des, mit ihm sich aufopfernden, Weibes in das Auge fassen konnte, findet der Dichter des Tristan seinen Hauptstoff in der Darstellung der Liebesqual, welcher die beiden über ihr Verhältnis aufgeklärten Liebenden bis zu ihrem Tode verfallen sind. Hier ist nur breiter und deutlicher gefaßt, was auch dort unverkennbar sich ausspricht: der Tod durch Liebesnot, welche in der einseitig des Verhältnisses sich bewußten Brünnhilde zum Ausdrucke gelangt. Was hier nur mit entscheidender Heftigkeit sich äußern konnte, wird dort zu einem unendlich mannigfaltigen Inhalte; und hierin lag für mich der Anreiz, diesen Stoff gerade jetzt auszuführen, nämlich als einen Ergänzungsakt des großen, ein ganzes Weltverhältnis umfassenden, Nibelungen-Mythus.

Da, abgesehen von den Bestimmungen durch diesen Anreiz, außerdem es mir, wie erwähnt, auch darauf ankam, mein neues Werk alsbald lebendig mir vorzuführen, muß es unter dem Umstande, daß hierfür Deutschland mir eben noch verschlossen blieb, nicht unerklärlich fallen, daß ein sehr seltsamer Antrag, der mir von außen kam, und dessen Erwähnung eigentlich mehr in meine Biographie gehörte, auch bei der Konzeption dieser neuen Arbeit mit einiger Lebhaftigkeit mich beeinflußte. Ein — wirklicher oder angeblicher — Agent des Kaisers von Brasilien eröffnete mir die Neigung seines Souveräns für mich und deutsche Kunst überhaupt und wünschte mich zu bestimmen, eine Einladung nach Rio de Janeiro, sowie den Auftrag, für die dortige ausgezeichnete italienische Operntruppe ein neues Werk zu schreiben, anzunehmen. Es blieb meinerseits bei dem Erstaunen über das Wunderliche dieses Begegnisses, und nur der eine Erfolg davon wirkte in mir nach, welcher mir aus der Erwägung der Möglichkeit, für die Ausführung eines Werkes mich einmal mit italienischen Sängern zu befassen, erwuchs. Was jeden, dem ich meine nicht ungünstigen Ansichten hierüber mitteilte, bis zum

Auflachen erschreckte, war die Erwägung des sehr tiefen Standes der rein musikalischen Bildung dieser Sänger, welcher sie unfähig machen mußte, namentlich mit einer Musik wie der meinigen in irgendwelchem Grade sich vertraut zu machen. Ich mußte dagegen finden, daß eben nur diese auf dem Intellekte dieser Sänger lastende Schwierigkeit zu überwinden sei, was vielleicht weniger durch abstraktes Universal-Studium der Musik, sondern durch ein sehr eingehendes spezifisch-konkretes, stets nur das Pathos des Vortrages bloßlegendes Einstudieren dieser einen besonderen Partie, und dann leichter, als man glaube, erreicht werden könnte. Man hörte mir zu, verleitete mich endlich aber selbst zum Mitlachen, wenn ich, nach dem Durchgehen der beendigten Partitur des „Tristan" mit meinen Freunden, daran erinnert wurde, daß ich gerade dieses Werk als Oper für die Italiener konzipiert zu haben glaubte*.

Doch blieb mir auch hiervon ein dunkles Gefühl zurück, als ob für die Lebensbedingungen meiner Kunst noch ein anderes Element aufzusuchen sei, als dasjenige, an welches ich bisher allein gewiesen war, und welches diese Bedingungen nur so ungemein dürftig in sich schloß. Mein von diesem Gefühle zu nicht geringem Teile mit bestimmtes, und an die soeben berichteten Schicksale sich anknüpfendes Unternehmen, in Paris mich zu Gehör zu bringen, ward mir zwar zu allernächst durch das unabweisliche Bedürfnis, mit den organischen Mitteln meiner Kunst wieder in eine anregende Berührung zu treten, eingegeben; worauf ich zu erst sann, war, von einer auszuwählenden deutschen Truppe dort meine Werke (ich gestehe: namentlich für mich) zur Aufführung zu bringen. Doch nicht nur die bald erkannte Unmöglichkeit der Ausführung dieses Planes, sondern auch die ebenso erwogene Möglichkeit, mit einem bisher mir fernstehenden

* Die neuesten Erfahrungen werden nun wohl dieses Lachen in ein schweigendes Erstaunen verwandelt haben. Der „Lohengrin", über dessen anfängliche Aufführung und Aufnahme, z. B. in Leipzig und Berlin, die betreffenden Berichte nachzulesen nicht unbelehrend sein dürfte, wurde in diesem Jahre 1871 in Bologna so vorzüglich aufgeführt und mit einem so nachhaltigen und tiefdringenden Erfolge aufgenommen, daß ich unwillkürlich lebhaft wieder an meinen „Tristan" denke und mich, nach dem bisherigen Schicksale dieses Werkes im großen Heimatlande des Ernstes und der Gediegenheit, nachdenklich frage: „was ist deutsch?"

fremden Elemente für den Gewinn des mir nötigen künstlerischen Ausdruckes mich zu befreunden, erhielt meine ferneren Entschlüsse in einem durch die Umstände sehr erklärlich veranlaßten Schwanken, welches sich durch die ziemlich bekannt gewordene, mir auf das überraschendste zugeführte Unternehmung der Aufführung meines „Tannhäuser" in der französischen Oper entschied. —

Die Schicksale dieser Unternehmung, so höchst unerfreulich sie sich öffentlich ausnahmen, haben in mir doch hauptsächlich nur Erinnerungen von erhebender Art hinterlassen. War der äußere Gang jener Unternehmung durchaus fehlervoll und von Mißverständnissen geleitet, so brachte mich die innere Bewegung derselben dagegen in sehr bedeutende Beziehungen zu dem achtungswertesten und liebenswürdigsten Elemente des französischen Geistes. Nur mußte ich alsbald erkennen, daß die großen, ja ausschweifenden Hoffnungen, welche man von dieser Seite her auf meine künftige Einwirkung auch auf den französischen Kunstgeist setzte, nur dann eine Aussicht auf Erfüllung haben könnten, wenn ich, gänzlich frei von irgendwelcher Nötigung von seiten des gültigen französischen Kunstgeschmackes, in meinem eigensten Elemente mich erhalten würde. Was meinen französischen Freunden aufgegangen war, und was meinen deutschen Kunstgenossen und Kunstkritikern nur als bespottenswerte Chimäre meines Hochmutes erkenntlich blieb, war in Wirklichkeit ein Kunstwerk, welches, indem es sich von der Oper, wie vom modernen Drama durchaus unterschied, über diese sich dadurch erhob, daß es die vorzüglichsten Tendenzen derselben einzig zum Ziele führte und in eine idealisch freie Einheit verband. Dieses Werk konnte nur auf einem Boden gebildet werden, auf welchem die moderne Form nicht zu so prägnanter Schärfe sich gestaltet hatte, wie sie dem französischen Kunstwesen andererseits zu allgemeiner Gültigkeit verholfen hat; dagegen diese selbe Form, welche dem deutschen Kunstwesen bloß als schlaffes Gewand in trägem, fast liederlichem Faltenwurfe übergehängt war, diesem nur als eine unziemliche Entstellung abgezogen werden durfte, um das unter seiner Hülle längst vorbereitete und endlich zu eigener, rein menschlicher Form gediehene Kunstwerk deutlich erkenntlich aufzuzeigen. So war es gerade das Innewerden der beispiellosen Verwirrung und Verwahrlosung seines

öffentlichen Kunstwesens, welches meinen Blick von neuem für das ihm zugrunde liegende Geheimnis schärfte, und so mit bestimmtester Tendenz nach Deutschland mich zurückzog.

Hier traf ich nun seit meiner Zurückkehr allseitig die einzige Sorge an, mich von sich fernzuhalten; namentlich schien den Theaterleitungen es auf das innigste angelegen zu sein, mich in keine Berührung mit den Aufführungen meiner Werke zu bringen. Nur einmal faßte ich den Mut, meinerseits wirklich das Begehren zu stellen, auf die Darstellung einer meiner Opern Einfluß ausüben zu dürfen. Wien war durch meinen Besuch überrascht worden; mir ward der berauschende Eindruck der erstmaligen Anhörung meines „Lohengrin" gegönnt: erfüllt von ihm und einer wahrhaft ergreifenden Aufnahme von seiten des Publikums, glaubte ich mich dazu bestimmen zu müssen, hier auf den Versuch einer Beteiligung an den Kunstleistungen des Theaters auszugehen. Es würde nicht in den Rahmen dieses vorliegenden Berichtes passen, wollte ich die (übrigens bereits anderswo seinerzeit näher von mir angedeuteten) Umstände und Einflüsse besprechen, welche dort die bereits zu den hoffnungsvollsten Ergebnissen geleiteten Vorbereitungen zu einer ersten Aufführung von „Tristan und Isolde" schließlich unnütz machten und die Erscheinung meines Werkes verhinderten. Als charakteristisch muß ich es jedoch erwähnen, daß es meinen Bemühungen darum nicht gelang, einige Theaterproben zu meiner Verfügung zu erhalten, um verschiedene bedeutende Mißverständnisse und daraus entstandene Fehler in der, sonst vieles Vorzügliche darbietenden Aufführung des „Lohengrin" zu berichtigen. Als ich der Direktion mich endlich dazu erbot, mit besonderer Berücksichtigung der Kräfte und des Personalbestandes des Theaters ein neues Werk eigens für Wien zu schreiben, ward mir der wohlerwogene, schriftliche Bescheid zugeteilt, daß man für jetzt den Namen „Wagner" genügend berücksichtigt zu haben glaubte und es für gut finde, auch einen anderen Tonsetzer zu Worte kommen zu lassen. Dieser andere war Jacques Offenbach, bei dem wirklich ein besonderes für Wien zu schreibendes, neues Werk gleichzeitig bestellt wurde.

Und hier, in Wien, war mir noch die humanste Behandlung zuteil geworden: in Berlin weigerte sich der Intendant einfach, mich zu empfangen, wenn ich mich bei ihm melden würde.

Dieses Benehmen konnte zum Teil aus der geflissentlich unterhaltenen Beschuldigung, daß ich in meinen Ansprüchen maßlos sei, erklärt werden. Hiergegen lieferte ich nun am Frankfurter Theater, wo ich mit den allerdürftigsten Mitteln, unter den einzigen ermüdendsten Anstrengungen von meiner Seite, eine Aufführung des „Lohengrin" zustande brachte, den Beweis, daß es mir hierbei nur auf Korrektheit, und demgemäß Unverstümmeltheit einer solchen Aufführung, keineswegs aber auf irgendwelchen Prachtaufwand ankam. Spurlos unbeachtet blieb dieses Zeugnis. Nur das Hamburger Theater lud mich einmal ein, einer fünfzigsten Aufführung meines „Tannhäuser" beizuwohnen, um bei dieser Gelegenheit die Ovationen im Empfang zu nehmen, welche man soeben dort Herrn Gounod für seinen „Faust" erwiesen, und nun aus reiner Unparteilichkeit auch für mich in Bereitschaft hielt: worauf ich denn dankend erwiderte, daß ich die meinem Pariser Freunde erwiesenen Ehren von diesem auch als für mich mit empfangen ansähe.

So war ich denn einmal wieder, mitten in der wohlgegliedertsten Ordnung der Dinge, auf das Chaos angewiesen, und in diesem Sinne entschloß ich mich zu der vollständigen Veröffentlichung meiner Dichtung vom „Ring des Nibelungen", teils in der bereits oben erwähnten Absicht, derselben zunächst eine literarische Beachtung zuzuwenden, teils aber auch, um dieser gewünschten Beachtung die einzig mir dienliche Richtung auf das Moment der wirklichen Aufführung meines Werkes zu geben; weshalb ich eben hierüber mich genauer vernehmen ließ, und zwar in einem Vorworte, welches ich zur Ergänzung dieses gegenwärtigen Berichtes schließlich hier mitteile.

Vorwort

zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspiels

„Der Ring des Nibelungen".

Meinen näheren Freunden, denen ich bereits vor längerer Zeit die Dichtung meines Bühnenfestspiels mitteilte, blieb zugleich nicht unbekannt, welche Vorstellung ich mir von der Mög-

lichkeit einer vollständigen musikalisch-dramatischen Aufführung derselben machte. Da ich sie noch festhalte, und ein wirkliches Gelingen des Unternehmens, sobald es durch ausreichende materielle Unterstützung in das Werk zu setzen wäre, zu bezweifeln noch nicht gelernt habe, sei mein Plan, mit der Veröffentlichung des Gedichtes, nun auch weiteren Kreisen mitgeteilt. —

Es kam hierbei vor allem mir darauf an, eine solche Aufführung, als frei von den Einwirkungen des Repertoireganges unserer stehenden Theater mir zu denken. Demnach hatte ich eine der minder großen Städte Deutschlands, günstig gelegen, und zur Aufnahme außerordentlicher Gäste geeignet, anzunehmen, namentlich eine solche, in welcher mit einem größeren stehenden Theater nicht zu kollidieren, somit auch einem großstädtischen eigentlichen Theaterpublikum und seinen Gewohnheiten nicht gegenüberzutreten wäre. Hier sollte nun ein provisorisches Theater, so einfach wie möglich, vielleicht bloß aus Holz, und nur auf künstlerische Zweckmäßigkeit des Inneren berechnet, aufgerichtet werden; einen Plan hierzu, mit amphitheatralischer Einrichtung für das Publikum und dem großen Vorteile der Unsichtbarmachung des Orchesters, hatte ich mit einem erfahrenen, geistvollen Architekten in Besprechung gezogen. — Hierher sollten nun, etwa in den ersten Frühlingsmonaten, aus den Personalen der deutschen Operntheater ausgewählte, vorzüglichste dramatische Sänger berufen werden, um, ununterbrochen durch jede anderartige künstlerische Beschäftigung, das von mir verfaßte mehrteilige Bühnenwerk sich einzuüben. — Das deutsche Publikum aber sollte eingeladen werden, zu den festgesetzten Tagen der Aufführungen, von denen ich etwa drei im ganzen annahm, sich einzufinden, indem diese Aufführungen, wie bereits unsere großen Musikfeste, nicht einem partiellen städtischen Publikum, sondern allen Freunden der Kunst, nah' und fern, geboten sein sollten. Eine vollständige Aufführung des vorliegenden dramatischen Gedichtes sollte, im vollen Sommer, an einem Vorabende das „Rheingold" und an den drei folgenden Abenden die Hauptstücke „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung" zur Darstellung bringen.

Die Vorteile, welche sich aus einer solchen Veranstaltung erstlich für die Aufführung selbst ergeben würden, schienen mir folgende. — In künstlerisch praktischer Hinsicht dünkte mich zu-

nächst eine wirklich gelingende Aufführung eben nur auf diesem Wege selbst möglich. Bei der vollkommenen Stillosigkeit der deutschen Oper und der fast grotesken Inkorrektheit ihrer Leistungen ist die Hoffnung, an einem Haupttheater für höhere Aufgabe geübte Kunstmittel korporativ anzutreffen, nicht zu fassen: der Autor, der auf diesem verwahrlosten öffentlichen Kunstgebiete eine ernstlich gemeinte, höhere Aufgabe zu stellen gedenkt, trifft zu seiner Unterstützung nichts an, als das wirkliche Talent einzelner Sänger, welche in keiner Schule unterrichtet, durch keinen Stil für die Darstellung geleitet, hie und da, selten — denn das Talent der Deutschen hierfür ist im ganzen gering — und gänzlich sich selbst überlassen, vorkommen. Was daher kein einzelnes Theater bieten kann, vermöchte, glücklichenfalls, nur eine Vereinigung zerstreuter Kräfte, welche für eine gewisse Zeit, auf einen bestimmten Punkt zusammengerufen würden. — Hier würde diesen Künstlern zunächst es von Nutzen sein, daß sie eine Zeitlang nur mit einer Aufgabe sich zu befassen hätten, deren Eigentümlichkeit ihnen um so schneller und bestimmter aufgehen würde, als sie durch keine hiervon abziehende Ausübung ihrer gewohnten Opernarbeit in diesem Studium unterbrochen wären. Der Erfolg dieser Zusammenfassung ihrer geistigen Kräfte auf einen Stil und eine Aufgabe ist allein nicht hoch genug anzuschlagen, wenn man erwägt, wie wenig Erfolg von solchem Studium unter den gewöhnlichen Verhältnissen zu erwarten wäre, wo z. B. derselbe Sänger, der abends zuvor in einer schlecht übersetzten neueren italienischen Oper sang, tags darauf den „Wotan" oder „Siegfried" sich einüben soll. Außerdem führte diese Methode aber auch zu dem praktischen Ergebnisse, daß auf das Einüben eine verhältnismäßig weit kürzere Zeit, als dies im Geleise einer gemeinen Repertoiretätigkeit möglich sein könnte, zu verwenden wäre: was wiederum dem Flusse des Studiums sehr zustatten käme.

Würde somit auf diese Weise eine ernste charakteristische Wiedergabe der Rollen meines Dramas durch die ausgewählten besten Talente einzig ermöglicht, so würde, eben durch das Isolierte des Studiums und der Aufführung, zugleich auch die szenisch dekorative Darstellung einzig gut und entsprechend zu erzielen sein. Betrachten wir, welch vollendete Leistungen dieser Art den Pariser und Londoner Theatern gelingen, so erklären

wir uns dies zunächst, und fast einzig, aus dem günstigen Umstande, daß die Bühne den Malern und Maschinisten längere Zeit allein für das Stück, welches sie auszustatten haben, zu Gebote steht; daß sie somit Einrichtungen gewisser komplizierter Art treffen können, welche da unmöglich sind, wo täglich die Theaterstücke wechseln, von welchen jedes dann eben nur notdürftig bis zur künstlerischen Unanständigkeit szenisch dargestellt werden kann. Die von mir gedachte szenische Einrichtung meines „Rheingold" ist z. B. für ein Theater von so wechselndem Repertoire, wie das deutsche, gar nicht zu begreifen, während sie, unter den von mir bezeichneten günstigen Umständen, dem Dekorationsmaler und Maschinisten gerade die erwünschteste Gelegenheit bietet, ihre Kunst als eine wirkliche Kunst zu zeigen.

Zur Vollendung des Eindruckes einer solchermaßen vorbereiteten Aufführung würde ich dann noch besonders die Unsichtbarkeit des Orchesters, wie sie durch eine, bei amphitheatralischer Anlage des Zuschauerraumes mögliche, architektonische Täuschung zu bewerkstelligen wäre, von großem Werte halten Jedem wird die Wichtigkeit hiervon einleuchten, der mit der Absicht, den wirklichen Eindruck einer dramatischen Kunstleistung zu gewinnen, unseren Operneinführungen beiwohnt, und durch den unerläßlichen Anblick der mechanischen Hilfsbewegungen beim Vortrage der Musiker und ihrer Leitung unwillkürlich zum Augenzeugen technischer Evolutionen gemacht wird, die ihm durchaus verborgen bleiben sollen, fast ebenso sorgsam, als die Fäden, Schnüre, Leisten und Bretter der Theaterdekorationen, welche, aus den Kulissen betrachtet, einen bekanntlich alle Täuschung störenden Eindruck machen. Hat man nun je erfahren, welchen verklärten, reinen, von jeder Beimischung des, zur Hervorbringung des Tones den Instrumentisten unerläßlichen, außermusikalischen Geräusches befreiten Klang ein Orchester bietet, welches man durch eine akustische Schallwand hindurch hört, und vergegenwärtigt man sich nun, in welche vorteilhafte Stellung der Sänger zum Zuhörer tritt, wenn er diesem gleichsam unmittelbar gegenübersteht, so hätten wir hieraus nur noch auf das leichte Verständnis auch seiner Aussprache zu schließen, um zu der vorteilhaftesten Ansicht über den Erfolg der von mir gemeinten akustisch-architektonischen Anordnung zu gelangen. Nur aber in dem von mir gedachten Falle eines eigens hierzu

konstruierten provisorischen Theatergebäudes würde diese Vorrichtung zu ermöglichen sein.

Ebenso wichtig, wie für die Aufführung selbst, müßte, meinem Erachten nach, nun aber der Erfolg einer solchen Aufführung hinsichtlich ihres Eindruckes auf das Publikum sein. — Bisher gewohnt, als Glied des stehenden Opernpublikums einer Stadt in den höchst bedenklichen Vorführungen dieses zweideutigen Kunstgenres eine gedankenlose Zerstreuung zu suchen, und dasjenige, was ihm diesen Dienst nicht leistete, anforderungsvoll zurückzuweisen, würde der Zuhörer unserer Festaufführung plötzlich in ein ganz anderes Verhältnis zu dem ihm Gebotenen treten. Klar und bestimmt davon unterrichtet, was es sich diesmal und hier zu erwarten habe, würde unser Publikum aus von näher und ferner her öffentlich Eingeladenen bestehen, welche nach dem gastlichen Ort der Aufführung reisen und hier zusammenkommen, eben um den Eindruck unserer Aufführung zu empfangen. Im vollen Sommer wäre für jeden dieser Besuch zugleich mit einem erfrischenden Ausfluge verbunden, auf welchem er, mit Recht, zunächst sich von den Sorgen seiner Alltagsgeschäfte zu zerstreuen suchen soll. Statt daß er, wie sonst, nach mühsam am Kontor, am Bureau, im Arbeitskabinett oder in sonst welcher Berufstätigkeit, hingequältem Tage, des Abends die einseitig angespannten Geisteskräfte wie aus ihrem Krampfe loszulassen, nämlich sich zu zerstreuen sucht, und deshalb, je nach Geschmack, eben oberflächliche Unterhaltung ihm wohltätig dünken muß, wird er diesmal sich am Tage zerstreuen, um nun, bei eintretender Dämmerung, sich zu sammeln: und das Zeichen zum Beginn der Festaufführung wird ihn hierzu einladen. So, mit frischen, leicht anzuregenden Kräften, wird ihn der erste mystische Klang des unsichtbaren Orchesters zu der Andacht stimmen, ohne die kein wirklicher Kunsteindruck möglich ist. In seinem eigenen Begehren erfaßt, wird er willig folgen, und schnell wird ihm ein Verständnis aufgehen, welches ihm bisher fremd bleiben, ja unmöglich sein mußte. Da, wo er sonst mit ermüdetem Hirn, zerstreuungssüchtig angelangt, neue Anspannung, und somit schmerzliche Überspannung finden mußte, wo er deshalb bald über Länge, bald über zu großen Ernst, und endlich völlige Unverständlichkeit zu klagen hatte, wird er jetzt zu dem wohltätigen Gefühle der leichten Tätigkeit eines bisher

ungekannten Auffassungsvermögens gelangen, welches ihn mit neuer Wärme erfüllt und ihm das Licht entzündet, in welchem er deutlich Dinge gewahrt, von denen er zuvor keine Ahnung hatte. — Da wir hier zu einem Feste versammelt sind, und dieses heute ein Bühnenfest, nicht ein Eß- oder Trink-Fest ist, so könnte außerdem, wie dort Musik und Rede zur Stärkung der Eß- und Trinklust in Pausen verwendet werden, diesmal in den leicht zu verlängernden Zwischenakten jede mögliche Erfrischung, wie ich annehme — in sommerlich freier Abendluft, füglich mit zur Ökonomie der Geistestätigkeits-Entwickelung verwendet werden. —

Bezeichnete ich hiermit im wesentlichen das Charakteristische des Unterschiedes der von mir gemeinten Festaufführung von den gewöhnlichen großstädtischen Opernaufführungen, und konnte ich flüchtig die überraschenden Vorteile der von mir geforderten Veranstaltungen für das auszeichnende Gelingen dieser Aufführung nachweisen, so gestatte ich mir aber noch diejenigen Wirkungen auf das Allgemeine, und auf die musikalisch-theatralische Kunst im besonderen, anzudeuten, welche unausbleiblich aus solchen Aufführungen sich ergeben würden.

Wenn Faust das „im Anfang war das Wort" des Evangelisten schließlich als „im Anfang war die Tat" festgestellt wissen will, so scheint die gültige Lösung eines Kunstproblems einzig nur auf diesem Wege der Tat zu ermitteln zu sein. Den Eindruck eines Bühnenfestspieles in der von mir bezeichneten Aufführungsweise können wir nicht hoch genug anschlagen, wenn wir vergleichsweise von bereits erlebten Wirkungen anderer ausgezeichneter Leistungen weiterschließen. Es ist mir selbst oft die Versicherung gegeben worden, daß z. B. die Anhörung einer vorzüglichen Aufführung meines „Lohengrin" eine gänzliche Umkehr des Geschmackes und der Neigung in einzelnen hervorgerufen habe, und gewiß ist es, daß der kunstsinnige damalige Direktor des Wiener Hofopertheaters, der nur mit großer Beschwerde die Aufführung dieser Oper ermöglicht hatte, durch den glücklichen Erfolg derselben sich nun ermutigt sah, ernstere und inhaltvollere Werke des Operngenres, welche bereits längst vor dem verweichlichten Geschmacke des Publikums verschwunden waren, mit Aussicht auf Erfolg wieder vorzuführen. — Wollen wir nun aber in der Schätzung jener beabsichtigten

Wirkung (welche ich mir hier durchaus nur als der Vorzüglichkeit und Korrektheit der Aufführung zugeschrieben denke) uns für jetzt nicht in das Weite verlieren, so fassen wir dagegen nur dieses eine in das Auge, welcher Art die Stimmung und das Urteil, den früher gewohnten Leistungen gegenüber, nun bei den wieder zurückkehrenden Künstlern, sowie den sie begleitenden Zuhörern, sein werden. Bin ich im ganzen auch nicht geneigt, mir zu große Erwartungen von der Andauer ungewöhnlich erregter Stimmungen zu machen, so dürfte doch aber wohl mit Sicherheit anzunehmen sein, daß unsere Darsteller nun nicht ganz wieder in das Geleis ihrer vorigen Gewohnheiten zurückfallen könnten, und dies um so weniger, wenn sie ihre außergewöhnlichen Leistungen auch außergewöhnlich aufgenommen sahen, und wenn wir überhaupt die Annahme festhalten, daß wir uns eben bloß die wirklich strebsamen Talente, denen gerade nur die fördernde Übung und Richtung fehlte, auswählten. Aber wir müssen auch annehmen, daß unseren Festaufführungen die artistischen Vorstände, und viele Künstler selbst, der übrigen deutschen Theater, schon aus bloßer Neugierde, beiwohnten. Alle sahen und hörten nun einmal mit Augen und Ohren, was durch irgendwelche Demonstration ihnen nie deutlich zu machen sein würde; sie empfingen unmittelbar den Eindruck einer szenischen Darstellung, in welcher Musik und poetische Handlung, in allen kleinsten Teilen zu einem einheitlichen Ganzen geworden waren. Und eben hiervon erfuhren sie auch die Wirkung auf das Publikum, wie auf sich selbst. Unmöglich könnte diese Erfahrung für ihre weiteren eigenen Leistungen gänzlich ohne Einfluß bleiben. Wahrscheinlich würde man hier und dort, namentlich auf den reicher ausgestatteten Theatern, zu dem Versuche schreiten, anfänglich Teile, endlich das Ganze jener Aufführungen nun bei sich zu wiederholen: selbst die unvollkommenere Reproduktion würde jetzt, mit dem bei jenen großen Originalaufführungen erlangten Verständnisse, sich äußerst vorteilhaft vor den sonst üblichen Leistungen der gleichen Theater auszeichnen. Schon hieraus könnten sich die Ansätze zu einem wirklich deutschen Stil für musikalisch-dramatische Aufführungen bilden, von denen gegenwärtig noch keine Spur vorhanden ist.

Diese glücklichen, anfänglich aber doch wohl nur noch schwächlichen, oft vielleicht verwirrten und unklaren Wirkungen

zu kräftigen und vor allmählichem gänzlichem Verlöschen zu behüten, wäre dann das sicherste Mittel, Wiederholungen der großen Originalaufführungen selbst zu veranstalten. Sie müßten zunächst, je nach Umständen, ein-, zwei- oder auch dreijährig etwa wiederholt werden, und die ausschlaggebende Veranlassung hierzu würde sein, wenn ein neues Originalwerk ähnlichen Stiles, oder überhaupt der Auszeichnung solcher Aufführung wert erscheinend, geschaffen worden wäre. — Hiermit hinge demnach eine Preisausschreibung für das beste musikalisch-dramatische Werk zusammen, und der Preis würde in nichts anderem bestehen, als in der Bestimmung zu der auszeichnenden Aufführung an den Festtagen. Die Form des Werkes würde die jedesmalige Norm der Aufführung bestimmen: ein Werk, welches an einem Abende allein aufgeführt werden kann, würde, seiner geringeren Darstellungskosten wegen, etwa für jährlich wiederkehrende Feste genügen, während ausgedehntere, wie mein gegenwärtiges Bühnenfestspiel, für seltener wiederkehrende Perioden bestimmt blieben.

Die deutsche Nation rühmt sich so viel Ernst, Tiefe und Ursprünglichkeit nach, daß ihr nach dieser einen Seite hin, wo sie, wie eben in Musik und Poesie, sich wirklich an die Spitze des europäischen Völkerreigens gestellt hat, nur eine formgebende Institution zu geben nötig erscheint, um zu erkennen, ob sie wirklich jenen Ruhm verdiene. Eine Institution, wie ich sie für die Pflege der bezeichneten Musikaufführungen im Sinne habe, wäre aber an sich schon vollkommen dem deutschen Wesen entsprechend, welches sich gern in seine Bestandteile scheidet, um den Genuß der Wiedervereinigung sich als Hochgefühl seiner selbst periodisch zu verschaffen. Besser als unfruchtbare, gänzlich undeutsche akademische Institutionen, könnte sie mit allem Bestehenden füglich Hand in Hand gehen; aus den besten Kräften desselben würde sie sich eben nur ernähren, um diese Kräfte selbst andauernd zu veredeln und zu wahrem Selbstgefühle zu stählen.

Endlich aber hätten wir so die Aussicht, das Eigentümlichste und Gelungenste des deutschen Geistes jährlich in einem — wenn möglich — neuen Werke besonderer, uns wesentlich angehörender Gattung, hervorgebracht zu sehen; und endlich träte so der Zeitpunkt ein, wo, wenigstens in einem höchst bedeutungsvollen Kunstzweige, der Deutsche dadurch anfinge

national zu sein, daß er zunächst original würde, — ein Vorzug, den leider der Italiener und Franzose längst vor ihm voraus hat. —

Ein so bedeutendes und erfolgreiches Ergebnis habe ich fürwahr im Auge, wenn ich zunächst an die Beschaffung der Mittel zu einer ersten Aufführung des vorliegenden „Bühnenfestspiels" denke. Da ich Erfahrung und Fähigkeit genug besitze, um den artistischen Teil einer solchen Aufführung zum Gelingen zu bringen, so könnte es sich nur um die Beschaffung der materiellen Mittel dazu handeln.

Mir stellen sich zwei Wege dar.

Eine Vereinigung kunstliebender vermögender Männer und Frauen, zunächst zur Aufbringung der für eine erste Aufführung meines Werkes nötigen Geldmittel. — Bedenke ich, wie kleinlich die Deutschen gewöhnlich in solchen Dingen verfahren, so habe ich nicht den Mut, von einem hierfür zu erlassenden Aufrufe mir Erfolg zu versprechen.

Sehr leicht fiele es dagegen einem deutschen Fürsten, der hierfür keinen neuen Satz auf seinem Budget zu beschaffen, sondern einfach nur denjenigen zu verwenden hätte, welchen er bisher zur Unterhaltung des schlechtesten öffentlichen Kunstinstitutes, seines, den Musiksinn der Deutschen so tief bloßstellenden und verderbenden Operntheaters bestimmte. Wenn in seiner Residenz die allabendlichen Theaterbesucher durchaus das zerstreuende Labsal einer modernen Opernaufführung sich fortzuerhalten verlangten, so würde der von mir gedachte Fürst gern ihnen diese Unterhaltung zu lassen haben, nur nicht für seine Rechnung: denn alles möge er glauben bisher durch seine der Oper zugewandte Munifizenz patronisiert zu haben, nur weder die Musik noch das Drama, sondern eben die allen deutschen Sinn für Musik wie Drama gröblich beleidigende — Oper.

Nachdem ich ihm dagegen gezeigt habe, welcher ganz ungemeine Einfluß auf die Moralität eines bisher uns herabwürdigenden Kunstgenres, welche Schöpfung eigentümlichster deutscher Art ihm hierdurch ermöglicht werden müßte, würde er von seinem jährlichen Budget nur die auf Unterhaltung der Oper in seiner Residenz verwandte Summe beiseite legen und sie, wenn ausreichend, zu alljährlichen, wenn nicht, sie kombinierend, zu zwei- oder dreijährig sich wiederholenden Festaufführungen

der bezeichneten Art bestimmen und somit eine Stiftung gründen, die ihm einen unberechenbaren Einfluß auf den deutschen Kunstgeschmack, auf die Entwickelung des deutschen Kunstgenies, auf die Bildung eines wahrhaften, nicht dünkelhaften nationalen Geistes, seinem Namen aber unvergänglichen Ruhm gewinnen müßte. —

Wird dieser Fürst sich finden? —

„Im Anfang war die Tat."

In Erwartung dieser Tat fühlt der Autor sich gedrungen, auf einen Anfang durch das „Wort", und zwar recht eigentlich durch das Wort, ohne Ton, ja ohne Klang, eben nur das durch Typen hervorgebrachte Wort zu denken, indem er sich entschließt, sein Gedicht, als solches, dem größeren Publikum zu übergeben. Gerate ich hiermit allerdings in Widerspruch mit meinem früheren Wunsche, nur das vollendete Ganze, wozu die Musik und die szenische Aufführung eben unerläßlich, vorzuführen, so bekenne ich gern, durch Geduld und Erwartung endlich ermüdet zu sein. Ich hoffe nicht mehr, die Aufführung meines Bühnenfestspiels zu erleben: darf ich ja kaum hoffen, noch Muße und Lust zur Vollendung der musikalischen Komposition zu finden. Somit übergebe ich wirklich ein bloßes dramatisches Gedicht, ein poetisches Literaturprodukt der bücherlesenden Öffentlichkeit. Schon von dieser es beachtet zu sehen, dürfte mir nicht leicht fallen, da es keinen eigentlichen Markt hat. Der Literat legt den „Operntext" beiseite, weil er nur den Musiker angehe; der Musiker, weil er nicht begreift, wie dieser Operntext komponiert werden solle. Das eigentliche Publikum, das sich so gern und willig für mich entschied, verlangt die „Tat".

Die steht leider nicht in meiner Macht!

Wien, 1862.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Richard Wagner
Sämtliche Schriften und Dichtungen

Volks-Ausgabe

Sechste Auflage
Siebenter Band

Leipzig
Breitkopf & Härtel / C. F. W. Siegel (R. Linnemann)

Titel und Einband zeichnete
Walter Tiemann
in Leipzig

Inhaltsverzeichnis.

Tristan und Isolde.

(1857.)

Personen.

Tristan.
König Marke.
Isolde.
Kurwenal.
Melot.
Brangäne.
Ein Hirt.
Ein Steuermann.
Schiffsvolk. Ritter und Knappen.

Erster Aufzug.

Zeltartiges Gemach auf dem Vorderdeck eines Seeschiffes, reich mit Teppichen behangen, beim Beginne nach dem Hintergrunde zu gänzlich geschlossen; zur Seite führt eine schmale Treppe in den Schiffsraum hinab.

(Isolde auf einem Ruhebett, das Gesicht in die Kissen gedrückt. — Brangäne, einen Teppich zurückgeschlagen haltend, blickt zur Seite über Bord.)

Stimme eines jungen Seemannes
(aus der Höhe, wie vom Maste her, vernehmbar).

Westwärts
schweift der Blick;
ostwärts
streicht das Schiff.
Frisch weht der Wind
der Heimat zu: —
mein irisch Kind,
wo weilest du?

Sind's deiner Seufzer Wehen,
die mir die Segel blähen? —
Wehe! Wehe, du Wind!
Weh'! Ach wehe, mein Kind!
Irische Maid,
du wilde, minnige Maid!

Isolde
(jäh auffahrend).
Wer wagt mich zu höhnen?
(Sie blickt verstört um sich.)
Brangäne, du? —
Sag', wo sind wir?

Brangäne
(an der Öffnung).
Blaue Streifen
stiegen in Westen auf;
sanft und schnell
segelt das Schiff;
auf ruhiger See vor Abend
erreichen wir sicher das Land.

Isolde.
Welches Land?

Brangäne.
Kornwalls grünen Strand.

Isolde.
Nimmermehr!
Nicht heut', nicht morgen!

Brangäne
(läßt den Vorhang zufallen, und eilt bestürzt zu Isolde).
Was hör' ich? Herrin! Ha!

Isolde
(wild vor sich hin).
Entartet Geschlecht,
unwert der Ahnen!
Wohin, Mutter,

vergabst du die Macht,
über Meer und Sturm zu gebieten?
O zahme Kunst
der Zauberin,
die nur Balsamtränke noch brau't!
Erwache mir wieder,
kühne Gewalt,
herauf aus dem Busen,
wo du dich barg'st!
Hört meinen Willen,
zagende Winde!
Heran zu Kampf
und Wettergetös',
zu tobender Stürme
wütendem Wirbel!
Treibt aus dem Schlaf
dies träumende Meer,
weckt aus dem Grund
seine grollende Gier;
zeigt ihm die Beute,
die ich ihm biete;
zerschlag' es dies trotzige Schiff,
des zerschellten Trümmer verschling's!
Und was auf ihm lebt,
den wehenden Atem,
den lass' ich euch Winden zum Lohn!

Brangäne
(im äußersten Schreck, um Isolde sich bemühend).
Weh'! O weh'!
Ach! Ach!
Des Übels, das ich geahnt! —
Isolde! Herrin!
Teures Herz!
Was barg'st du mir so lang'?
Nicht eine Träne
weintest du Vater und Mutter;
kaum einen Gruß
den Bleibenden botest du:
von der Heimat scheidend

kalt und stumm,
bleich und schweigend
auf der Fahrt,
ohne Nahrung,
ohne Schlaf,
wild verstört,
starr und elend, —
wie ertrug ich's,
so dich sehend,
nichts dir mehr zu sein,
fremd vor dir zu steh'n?
O, nun melde,
was dich müh't!
Sage, künde,
was dich quält.
Herrin Isolde,
trauteste Holde!
Soll sie wert sich dir wähnen,
vertraue nun Brangänen!

Isolde.

Luft! Luft!
Mir erstickt das Herz.
Öffne! Öffne dort weit!
(Brangäne zieht eilig die Vorhänge in der Mitte auseinander.)

(Man blickt dem Schiff entlang bis zum Steuerbord, über den Bord hinaus auf das Meer und den Horizont. Um den Hauptmast in der Mitte ist Seevolk, mit Tauen beschäftigt, gelagert; über sie hinaus gewahrt man am Steuerbord Ritter und Knappen ebenfalls gelagert; von ihnen etwas entfernt Tristan, mit verschränkten Armen stehend, und sinnend in das Meer blickend; zu Füßen ihm, nachlässig ausgestreckt, Kurwenal. — Vom Maste her, aus der Höhe, vernimmt man wieder den Gesang des jungen Seemannes.)

Isolde
(deren Blick sogleich Tristan fand, und starr auf ihn geheftet bleibt, dumpf für sich).

Mir erkoren, —
mir verloren, —
hehr und heil,
kühn und feig —:
Tod geweihtes Haupt!
Tod geweihtes Herz!
(Zu Brangäne, unheimlich lachend.)
Was hältst von dem Knechte?

Brangäne
(ihrem Blicke folgend).
Wen mein'st du?

Isolde.
Dort den Helden,
der meinem Blick
den seinen birgt,
in Scham und Scheue
abwärts schaut: —
sag', wie dünkt er dich?

Brangäne.
Fräg'st du nach Tristan,
teure Frau,
dem Wunder aller Reiche,
dem hochgepries'nen Mann,
dem Helden ohne Gleiche,
des Ruhmes Hort und Bann?

Isolde
(sie verhöhnend).
Der zagend vor dem Streiche
sich flüchtet, wo er kann,
weil eine Braut als Leiche
er seinem Herrn gewann! —
Dünkt es dich dunkel,
mein Gedicht?
Frag' ihn denn selbst,
den freien Mann,
ob mir zu nah'n er wagt?
Der Ehren Gruß
und zücht'ge Acht
vergißt der Herrin
der zage Held,
daß ihr Blick ihn nur nicht erreiche —
den Kühnen ohne Gleiche!
O, er weiß
wohl, warum!
Zu dem Stolzen geh',
meld' ihm der Herrin Wort:

meinem Dienst bereit
schleunig soll er mir nah'n.

Brangäne.

Soll ich ihn bitten,
dich zu grüßen?

Isolde.

Befehlen ließ'
dem Eigenholde
Furcht der Herrin
ich, Isolde.

(Auf Isoldes gebieterischen Wink entfernt sich Brangäne und schreitet dem Deck entlang dem Steuerbord zu, an den arbeitenden Seeleuten vorbei. Isolde, mit starrem Blicke ihr folgend, zieht sich rücklings nach dem Ruhebett zurück, wo sie während des Folgenden bleibt, das Auge unabgewandt nach dem Steuerbord gerichtet.)

Kurwenal

(der Brangäne kommen sieht, zupft, ohne sich zu erheben, Tristan am Gewande).

Hab' acht, Tristan!
Botschaft von Isolde.

Tristan

(auffahrend).

Was ist? — Isolde? —

(Er faßt sich schnell, als Brangäne vor ihm anlangt und sich verneigt.)

Von meiner Herrin? —
Ihr gehorsam
was zu hören
meldet höfisch
mir die traute Magd?

Brangäne.

Mein Herre Tristan,
dich zu sehen
wünscht Isolde,
meine Frau.

Tristan.

Grämt sie die lange Fahrt,
die geht zu End';
eh' noch die Sonne sinkt,
sind wir am Land:

was meine Frau mir befehle,
treulich sei's erfüllt.

Brangäne.

So mög' Herr Tristan
zu ihr geh'n:
das ist der Herrin Will'.

Tristan.

Wo dort die grünen Fluren
dem Blick noch blau sich färben,
harrt mein König
meiner Frau:
zu ihm sie zu geleiten
bald nah' ich mich der Lichten;
keinem gönnt' ich
diese Gunst.

Brangäne.

Mein Herre Tristan,
höre wohl:
deine Dienste
will die Frau,
daß du zur Stell' ihr nahtest,
dort wo sie deiner harrt.

Tristan.

Auf jeder Stelle
wo ich steh',
getreulich dien' ich ihr,
der Frauen höchster Ehr'.
Ließ' ich das Steuer
jetzt zur Stund',
wie lenkt' ich sicher den Kiel
zu König Markes Land?

Brangäne.

Tristan, mein Herre,
was höhn'st du mich?
Dünkt dich nicht deutlich
die tör'ge Magd,

hör' meiner Herrin Wort!
So hieß sie, sollt' ich sagen: —
befehlen ließ'
dem Eigenholde
Furcht der Herrin
sie, Isolde.

Kurwenal
(aufspringend).
Darf ich die Antwort sagen?

Tristan.
Was wohl erwidertest du?

Kurwenal.
Das sage sie
der Frau Isold'. —
Wer Kornwalls Kron'
und Englands Erb'
an Irlands Maid vermacht,
der kann der Magd
nicht eigen sein,
die selbst dem Ohm er schenkt.
Ein Herr der Welt
Tristan der Held!
Ich ruf's: du sag's, und grollten
mir tausend Frau Isolden.
(Da Tristan durch Gebärden ihm zu wehren sucht, und Brangäne entrüstet sich zum Weggehen wendet, singt Kurwenal der zögernd sich Entfernenden mit höchster Stärke nach:)
„Herr Morold zog
zu Meere her,
in Kornwall Zins zu haben;
ein Eiland schwimmt
auf ödem Meer,
da liegt er nun begraben:
sein Haupt doch hängt
im Iren-Land,
als Zins gezahlt
von Engeland.

Hei! unser Held Tristan!
Wie der Zins zahlen kann!"

(Kurwenal, von Tristan fortgescholten, ist in den Schiffsraum des Vorderdeckes hinabgestiegen. Brangäne, in Bestürzung zu Isolde zurückgekehrt, schließt hinter sich die Vorhänge, während die ganze Mannschaft von außen den Schluß von Kurwenals Liede wiederholt.)

(Isolde erhebt sich mit verzweiflungsvoller Wutgebärde.)

Brangäne
(ihr zu Füßen stürzend).
Weh'! Ach, wehe!
Dies zu dulden!

Isolde
(dem furchtbarsten Ausbruche nahe, schnell sich zusammenfassend).
Doch nun von Tristan:
genau will ich's vernehmen.

Brangäne.
Ach, frage nicht!

Isolde.
Frei sag's ohne Furcht!

Brangäne.
Mit höf'schen Worten
wich er aus.

Isolde.
Doch als du deutlich mahntest?

Brangäne.
Da ich zur Stell'
ihn zu dir rief:
wo er auch steh',
so sagte er,
getreulich dien' er ihr,
der Frauen höchster Ehr';
ließ' er das Steuer
jetzt zur Stund',
wie lenkt' er sicher den Kiel
zu König Markes Land?

Isolde
(schmerzlich bitter).
„Wie lenkt' er sicher den Kiel
zu König Markes Land" —
den Zins ihm auszuzahlen,
den er aus Irland zog!

Brangäne.
Auf deine eig'nen Worte
als ich ihm die entbot,
ließ seinen Treuen Kurwenal —

Isolde.
Den hab' ich wohl vernommen;
kein Wort, das mir entging.
Erfuhr'st du meine Schmach,
nun höre, was sie mir schuf. —
Wie lachend sie
mir Lieder singen,
wohl könnt' auch ich erwidern: —
von einem Kahn,
der klein und arm
an Irlands Küste schwamm;
darinnen krank
ein siecher Mann
elend im Sterben lag.
Isoldes Kunst
ward ihm bekannt;
mit Heil-Salben
und Balsamsaft
der Wunde, die ihn plagte,
getreulich pflag sie da.
Der „Tantris"
mit sorgender List sich nannte,
als „Tristan"
Isold' ihn bald erkannte,
da in des Müß'gen Schwerte
eine Scharte sie gewahrte,
darin genau
sich fügt' ein Splitter,

der einst im Haupt
des Iren-Ritter,
zum Hohn ihr heimgesandt,
mit kund'ger Hand sie fand. —
Da schrie's mir auf
aus tiefstem Grund;
mit dem hellen Schwert
ich vor ihm stund,
an ihm, dem Über-Frechen,
Herrn Morold's Tod zu rächen.
Von seinem Bette
blickt' er her, —
nicht auf das Schwert,
nicht auf die Hand, —
er sah mir in die Augen.
Seines Elendes
jammerte mich;
das Schwert — das ließ ich fallen:
die Morold schlug, die Wunde,
sie heilt' ich, daß er gesunde,
und heim nach Hause kehre, —
mit dem Blick mich nicht mehr beschwere.

Brangäne.

O Wunder! Wo hatt' ich die Augen?
Der Gast, den einst
ich pflegen half —?

Isolde.

Sein Lob hörtest du eben; —
„Hei! Unser Held Tristan!" —
Der war jener traur'ge Mann. —
Er schwur mit tausend Eiden
mir ew'gen Dank und Treue.
Nun hör', wie ein Held
Eide hält! —
Den als Tantris
unerkannt ich entlassen,
als Tristan
kehrt' er kühn zurück:

auf stolzem Schiff
von hohem Bord,
Irlands Erbin
begehrt' er zur Eh'
für Kornwalls müden König,
für Marke, seinen Ohm.
Da Morold lebte,
wer hätt' es gewagt,
uns je solche Schmach zu bieten?
Für der zinspflichtigen
Kornen Fürsten
um Irlands Krone zu werben?
O wehe mir!
Ich ja war's,
die heimlich selbst
die Schmach sich schuf!
Das rächende Schwert,
statt es zu schwingen,
machtlos ließ ich's fallen: —
nun dien' ich dem Vasallen.

Brangäne.

Da Friede, Sühn' und Freundschaft
von allen ward beschworen,
wir freuten uns all' des Tags;
wie ahnte mir da,
daß dir es Kummer schüf'?

Isolde.

O blinde Augen!
Blöde Herzen!
Zahmer Mut,
verzagtes Schweigen!
Wie anders prahlte
Tristan aus,
was ich verschlossen hielt!
Die schweigend ihm
das Leben gab,
vor Feindes Rache
schweigend ihn barg;

was stumm ihr Schutz
zum Heil ihm schuf,
mit ihr — gab er es preis.
Wie siegprangend,
heil und hehr,
laut und hell
wies er auf mich:
„das wär' ein Schatz,
mein Herr und Ohm;
wie dünkt' euch die zur Eh'?
Die schmucke Irin
hol' ich her;
mit Steg' und Wege
wohl bekannt,
ein Wink, ich flieg'
nach Irenland;
Isolde, die ist euer:
mir lacht das Abenteuer!" —
Fluch dir, Verruchter!
Fluch deinem Haupt!
Rache, Tod!
Tod uns beiden!

Brangäne
(mit ungestümer Zärtlichkeit sich auf Isolde stürzend).
O Süße! Traute!
Teure! Holde!
Gold'ne Herrin!
Lieb' Isolde!
Hör' mich! Komme!
Setz' dich her! —
(Sie zieht Isolde allmählich nach dem Ruhebett.)
Welcher Wahn?
Welch' eitles Zürnen?
Wie magst du dich betören,
nicht hell zu seh'n noch hören?
Was je Herr Tristan
dir verdankte,
sag', konnt' er's höher lohnen,
als mit der herrlichsten der Kronen?

So dient' er treu
dem edlen Ohm,
dir gab er der Welt
begehrlichsten Lohn:
dem eig'nen Erbe,
echt und edel,
entsagt' er zu deinen Füßen,
als Königin dich zu grüßen.

(Da Isolde sich abwendet, fährt sie immer traulicher fort.)

Und warb er Marke
dir zum Gemahl,
wie wolltest du die Wahl doch schelten,
muß er nicht wert dir gelten?
Von edler Art
und mildem Mut,
wer gliche dem Mann
an Macht und Glanz?
Dem ein hehrster Held
so treulich dient,
wer möchte sein Glück nicht teilen,
als Gattin bei ihm weilen?

Isolde

(starr vor sich hinblickend).

Ungeminnt
den hehrsten Mann
stets mir nah' zu sehen, —
wie könnt' ich die Qual bestehen!

Brangäne.

Was wähnst du, Arge?
Ungeminnt? —

(Sie nähert sich ihr wieder schmeichelnd und kosend.)

Wo lebte der Mann,
der dich nicht liebte?
Der Isolde säh',
und in Isolden
selig nicht ganz verging'?
Doch, der dir erkoren,
wär' er so kalt,

zög' ihn von dir
ein Zauber ab,
den bösen wüßt' ich
bald zu binden;
ihn bannte der Minne Macht.
(Mit geheimnisvoller Zutraulichkeit ganz nahe zu Isolden.)
Kenn'st du der Mutter
Künste nicht?
Wähn'st du, die alles
klug erwägt,
ohne Rat in fremdes Land
hätt' sie mit dir mich entsandt?

Isolde
(düster).

Der Mutter Rat
gemahnt mich recht;
willkommen preis' ich
ihre Kunst: —
Rache für den Verrat, —
Ruh' in der Not dem Herzen! —
Den Schrein dort bring' mir her.

Brangäne.

Er birgt, was heil dir frommt.
(Sie holt eine kleine goldene Truhe herbei, öffnet sie, und deutet auf ihren Inhalt.)
So reihte sie die Mutter,
die mächt'gen Zaubertränke.
Für Weh' und Wunden
Balsam hier;
für böse Gifte
Gegen-Gift: —
den hehrsten Trank,
ich halt' ihn hier.

Isolde.

Du irr'st, ich kenn' ihn besser;
ein starkes Zeichen
schnitt ich ein: —
der Trank ist's, der mir frommt.
(Sie ergreift ein Fläschchen und zeigt es.)

Brangäne
(entsetzt zurückweichend).
Der Todestrank!
(Isolde hat sich vom Ruhebett erhoben, und vernimmt jetzt mit wachsendem Schrecken den Ruf des Schiffsvolkes:)
„He! ha! ho! he!
Am Untermast
die Segel ein!
He! ha! ho! he!"

Isolde.
Das deutet schnelle Fahrt.
Weh' mir! Nahe das Land!

(Durch die Vorhänge tritt mit Ungestüm Kurwenal ein.)

Kurwenal.
Auf, auf! Ihr Frauen!
Frisch und froh!
Rasch gerüstet!
Fertig, hurtig und flink! —
(Gemessener.)
Und Frau Isolden
sollt' ich sagen
von Held Tristan,
meinem Herrn: —
vom Mast der Freude Flagge,
sie wehe lustig ins Land;
in Markes Königschlosse
mach' sie ihr Nahen bekannt.
Drum Frau Isolde
bät' er eilen,
fürs Land sich zu bereiten,
daß er sie könnt' geleiten.

Isolde
(nachdem sie zuerst bei der Meldung in Schauer zusammengefahren, gefaßt und mit Würde).
Herrn Tristan bringe
meinen Gruß,
und meld' ihm, was ich sage. —

Sollt' ich zur Seit' ihm gehen,
vor König Marke zu stehen,
nicht möcht' es nach Zucht
und Fug gescheh'n,
empfing' ich Sühne
nicht zuvor
für ungesühnte Schuld:
drum such' er meine Huld.

(Kurwenal macht eine trotzige Gebärde. Isolde fährt mit Steigerung fort.)

Du merke wohl
und meld' es gut! —
Nicht wollt' ich mich bereiten,
ans Land ihn zu begleiten;
nicht werd' ich zur Seit' ihm gehen,
vor König Marke zu stehen,
begehrte Vergessen
und Vergeben
nach Zucht und Fug
er nicht zuvor
für ungebüßte Schuld: —
die böt' ihm meine Huld.

Kurwenal.

Sicher wißt,
das sag' ich ihm:
nun harrt, wie er mich hört!

(Er geht schnell zurück.)

Isolde

(eilt auf Brangäne zu und umarmt sie heftig).

Nun leb' wohl, Brangäne!
Grüß' mir die Welt,
grüße mir Vater und Mutter!

Brangäne.

Was ist's? Was sinn'st du?
Wolltest du flieh'n?
Wohin sollt' ich dir folgen?

Isolde
(schnell gefaßt).
Hörtest du nicht?
Hier bleib' ich;
Tristan will ich erwarten. —
Treu befolg',
was ich befehl':
den Sühne-Trank
rüste schnell, —
du weißt, den ich dir wies.

Brangäne.
Und welchen Trank?

Isolde
(entnimmt dem Schreine das Fläschchen).
Diesen Trank!
In die gold'ne Schale
gieß' ihn aus;
gefüllt faßt sie ihn ganz.

Brangäne
(voll Grausen das Fläschchen empfangend).
Trau' ich dem Sinn?

Isolde.
Sei du mir treu!

Brangäne.
Der Trank — für wen?

Isolde.
Wer mich betrog.

Brangäne.
Tristan?

Isolde.
Trinke mir Sühne.

Brangäne
(zu Isoldes Füßen stürzend).
Entsetzen! Schone mich Arme!

Isolde
(heftig).

Schone du mich,
untreue Magd! —
Kenn'st du der Mutter
Künste nicht?
Wähn'st du, die alles
klug erwägt,
ohne Rat in fremdes Land
hätt' sie mit dir mich entsandt?
Für Weh' und Wunden
gab sie Balsam;
für böse Gifte
Gegen-Gift:
für tiefstes Weh',
für höchstes Leid —
gab sie den Todes-Trank.
Der Tod nun sag' ihr Dank!

Brangäne
(kaum ihrer mächtig).

O tiefstes Weh'!

Isolde.

Gehorch'st du mir nun?

Brangäne.

O höchstes Leid!

Isolde.

Bist du mir treu?

Brangäne.

Der Trank?

Kurwenal
(die Vorhänge von außen zurückschlagend).

Herr Tristan.

Brangäne
(erhebt sich erschrocken und verwirrt).

Isolde

(sucht mit furchtbarer Anstrengung sich zu fassen).

Herr Tristan trete nah.

(Kurwenal geht wieder zurück. Brangäne, kaum ihrer mächtig, wendet sich in den Hintergrund. Isolde, ihr ganzes Gefühl zur Entscheidung zusammenfassend, schreitet langsam, mit großer Haltung, dem Ruhebette zu, auf dessen Kopfende sich stützend sie den Blick fest dem Eingange zuwendet.)

(Tristan tritt ein, und bleibt ehrerbietig am Eingange stehen. — Isolde ist mit furchtbarer Aufregung in seinen Anblick versunken. — Langes Schweigen.)

Tristan.

Begehrt, Herrin,
was ihr wünscht.

Isolde.

Wüßtest du nicht,
was ich begehre,
da doch die Furcht,
mir's zu erfüllen,
fern meinem Blick dich hielt?

Tristan.

Ehr-Furcht
hielt mich in Acht.

Isolde.

Der Ehre wenig
botest du mir:
mit off'nem Hohn
verwehrtest du
Gehorsam meinem Gebot.

Tristan.

Gehorsam einzig
hielt mich in Bann.

Isolde.

So dankt' ich Geringes
deinem Herrn,
riet dir sein Dienst
Un-Sitte
gegen sein eigen Gemahl?

Tristan.

Sitte lehrt
wo ich gelebt:
zur Brautfahrt
der Brautwerber
meide fern die Braut.

Isolde.

Aus welcher Sorg'?

Tristan.

Fragt die Sitte!

Isolde.

Da du so sittsam,
mein Herr Tristan,
auch einer Sitte
sei nun gemahnt:
den Feind dir zu sühnen,
soll er als Freund dich rühmen.

Tristan.

Und welchen Feind?

Isolde.

Frag' deine Furcht!
Blut-Schuld
schwebt zwischen uns.

Tristan.

Die ward gesühnt.

Isolde.

Nicht zwischen uns.

Tristan.

Im off'nen Feld
vor allem Volk
ward Ur-Fehde geschworen.

Isolde.

Nicht da war's,
wo ich Tantris barg,
wo Tristan mir verfiel.

Da stand er herrlich,
hehr und heil;
doch was er schwur,
das schwur ich nicht: —
zu schweigen hatt' ich gelernt.
Da in stiller Kammer
krank er lag,
mit dem Schwerte stumm
ich vor ihm stund,
schwieg — da mein Mund,
bannt' — ich meine Hand,
doch was einst mit Hand
und Mund ich gelobt,
das schwur ich schweigend zu halten.
Nun will ich des Eides walten.

Tristan.

Was schwurt ihr, Frau?

Isolde.

Rache für Morold.

Tristan.

Müh't euch die?

Isolde.

Wag'st du mir Hohn? —
Angelobt war er mir,
der hehre Irenheld;
seine Waffen hatt' ich geweiht,
für mich zog er in Streit.
Da er gefallen,
fiel meine Ehr';
in des Herzens Schwere
schwur ich den Eid,
würd' ein Mann den Mord nicht sühnen,
wollt' ich Magd mich deff' erkühnen. —
Siech und matt
in meiner Macht,
warum ich dich da nicht schlug,
das sag' dir selbst mit leichtem Fug: —

ich pflag des Wunden,
daß den heil Gesunden
rächend schlüge der Mann,
der Isolden ihn abgewann. —
Dein Los nun selber
magst du dir sagen:
da die Männer sich all' ihm vertragen,
wer muß nun Tristan schlagen?

Tristan
(bleich und düster).

War Morold dir so wert,
nun wieder nimm das Schwert,
und führ' es sicher und fest,
daß du nicht dir's entfallen läßt.
(Er reicht ihr sein Schwert hin.)

Isolde.

Wie sorgt' ich schlecht
um deinen Herrn;
was würde König
Marke sagen,
erschlüg' ich ihm
den besten Knecht,
der Kron' und Land ihm gewann,
den allertreu'sten Mann?
Dünkt dich so wenig,
was er dir dankt,
bringst du die Irin
ihm als Braut,
daß er nicht schölte,
schlüg' ich den Werber,
der Urfehde-Pfand
so treu ihm liefert zur Hand? —
Wahre dein Schwert!
Da einst ich's schwang,
als mir die Rache
im Busen rang,
als dein messender Blick
mein Bild sich stahl,

ob ich Herrn Marke
taug' als Gemahl:
das Schwert — da ließ ich's sinken.
Nun laß uns Sühne trinken!

(Sie winkt Brangäne. Diese schaudert zusammen, schwankt und zögert in ihrer Bewegung. Isolde treibt sie durch gesteigerte Gebärde an. Als Brangäne zur Bereitung des Trankes sich anläßt, vernimmt man den Ruf des

Schiffsvolkes
von außen).

Ho! he! ha! he!
Am Obermast
die Segel ein!
Ho! he! ha! he!

Tristan
(aus finsterem Brüten auffahrend).

Wo sind wir?

Isolde.

Hart am Ziel.
Tristan, gewinn' ich Sühne?
Was hast du mir zu sagen?

Tristan
(düster).

Des Schweigens Herrin
heißt mich schweigen:
fass' ich, was sie verschwieg,
verschweig' ich, was sie nicht faßt.

Isolde.

Dein Schweigen fass' ich,
weich'st du mir aus.
Weigerst du Sühne mir?

(Neue Schiffsrufe. Auf Isoldes ungeduldigen Wink reicht Brangäne ihr die gefüllte Trinkschale.)

Isolde
(mit dem Becher zu Tristan tretend, der ihr starr in die Augen blickt).

Du hör'st den Ruf?
Wir sind am Ziel:

in kurzer Frist
steh'n wir —
(mit leisem Hohne)
vor König Marke.
Geleitest du mich,
dünkt dich nicht lieb,
darfst du so ihm sagen?
„Mein Herr und Ohm,
sieh' die dir an!
Ein sanft'res Weib
gewänn'st du nie.
Ihren Angelobten
erschlug ich ihr einst,
sein Haupt sandt' ich ihr heim;
die Wunde, die
seine Wehr mir schuf,
die hat sie hold geheilt;
mein Leben lag
in ihrer Macht,
das schenkte mir
die milde Magd,
und ihres Landes
Schand' und Schmach,
die gab sie mit darein, —
dein Eh'gemahl zu sein.
So guter Gaben
holden Dank
schuf mir ein süßer
Sühne-Trank:
den bot mir ihre Huld,
zu büßen alle Schuld."

Schiffsruf
(außen).
Auf das Tau!
Anker ab!

Tristan
(wild auffahrend).
Los den Anker!

Das Steuer dem Strom!
Den Winden Segel und Mast!
(Er entreißt Isolden ungestüm die Trinkschale.)
Wohl kenn' ich Irlands
Königin,
und ihrer Künste
Wunderkraft:
den Balsam nützt' ich,
den sie bot;
den Becher nehm' ich nun,
daß ganz ich heut' genese!
Und achte auch
des Sühne-Eid's,
den ich zum Dank dir sage. —
Tristans Ehre —
höchste Treu':
Tristans Elend —
kühnster Trotz.
Trug des Herzens;
Traum der Ahnung:
ew'ger Trauer
einz'ger Trost,
Vergessens güt'ger Trank!
Dich trink' ich sonder Wank.
(Er setzt an und trinkt.)

Isolde.

Betrug auch hier?
Mein die Hälfte!
(Sie entwindet ihm den Becher.)
Verräter, ich trink' sie dir!

(Sie trinkt. Dann wirft sie die Schale fort. — Beide, von Schauer erfaßt, blicken sich mit höchster Aufregung, doch mit starrer Haltung, unverwandt in die Augen, in deren Ausdruck der Todestrotz bald der Liebesglut weicht. — Zittern ergreift sie. Sie fassen sich krampfhaft an das Herz, — und führen die Hand wieder an die Stirn. — Dann suchen sie sich wieder mit dem Blicke, senken ihn verwirrt, und heften ihn von neuem mit steigender Sehnsucht aufeinander.)

Isolde
(mit bebender Stimme).

Tristan!

Tristan
(überströmend).

Isolde!

Isolde
(an seine Brust sinkend).

Treuloser Holder!

Tristan
(mit Glut sie umfassend).

Seligste Frau!

(Sie verbleiben in stummer Umarmung.)
(Aus der Ferne vernimmt man Trompeten und Posaunen, von außen auf dem Schiffe den Ruf der)

Männer:

Heil! Heil!
König Marke!
König Marke Heil!

Brangäne
(die, mit abgewandtem Gesicht, voll Verwirrung und Schauder sich über den Bord gelehnt hatte, wendet sich jetzt dem Anblick des in Liebesumarmung versunkenen Paares zu und stürzt händeringend, vor Verzweiflung, in den Vordergrund).

Wehe! Wehe!
Unabwendbar
ewige Not
für kurzen Tod!
Tör'ger Treue
trugvolles Werk
blüht nun jammernd empor!

(Tristan und Isolde fahren verwirrt aus der Umarmung auf.)

Tristan.

Was träumte mir
von Tristans Ehre?

Isolde.

Was träumte mir
von Isoldes Schmach?

Tristan.

Du mir verloren?

Isolde.

Du mich verstoßen?

Tristan.

Trügenden Zaubers
tückische List!

Isolde.

Törigen Zürnens
eitles Dräu'n!

Tristan.

Isolde!

Isolde.

Tristan!
Trautester Mann!

Tristan.

Süßeste Maid!

Beide.

Wie sich die Herzen
wogend erheben!
Wie alle Sinne
wonnig erbeben!
Sehnender Minne
schwellendes Blühen,
schmachtender Liebe
seliges Glühen!
Jach in der Brust
jauchzende Lust!
Isolde! Tristan!
Tristan! Isolde!
Welten-entronnen!
du mir gewonnen!
Du mir einzig bewußt,
höchste Liebes-Lust!

(Die Vorhänge werden weit auseinander gerissen. Das ganze Schiff ist von Rittern und Schiffsleuten erfüllt, die jubelnd über Bord winken, dem Ufer zu, das man, mit einer hohen Felsenburg gekrönt, nahe erblickt.)

Brangäne

(zu den Frauen, die auf ihren Wink aus dem Schiffsraum heraufsteigen).

Schnell den Mantel,
den Königsschmuck!

(Zwischen Tristan und Isolde stürzend.)

Unsel'ge! Auf!
Hört, wo wir sind.

(Sie legt Isolden, die es nicht gewahrt, den Mantel um.)
(Trompeten und Posaunen, vom Lande her, immer deutlicher.)

Alle Männer.

Heil! Heil!
König Marke!
König Marke Heil!

Kurwenal

(lebhaft herantretend).

Heil Tristan!
Glücklicher Held! —
Mit reichem Hofgesinde
dort auf Nachen
naht Herr Marke.
Hei, wie die Fahrt ihn freut,
daß er die Braut sich freit?

Tristan

(in Verwirrung aufblickend).

Wer naht?

Kurwenal.

Der König.

Tristan.

Welcher König?

Die Männer.

Heil! König Marke!

Tristan.

Marke! Was will er?

(Er starrt wie sinnlos nach dem Lande.)

Isolde
(in Verwirrung, zu Brangäne).
Was ist? Brangäne!
Ha! Welcher Ruf?

Brangäne.
Isolde! Herrin!
Fassung nur heut'!

Isolde.
Wo bin ich? Leb' ich?
Ha, welcher Trank?

Brangäne
(verzweiflungsvoll).
Der Liebestrank.

Isolde
(starrt entsetzt auf Tristan).
Tristan!

Tristan.
Isolde!

Isolde.
Muß ich leben?
(Sie stürzt ohnmächtig an seine Brust.)

Brangäne
(zu den Frauen).
Helft der Herrin!

Tristan.
O Wonne voller Tücke!
O truggeweihtes Glücke!

Die Männer.
Heil dem König!
Kornwall Heil!

(Leute sind über Bord gestiegen, andere haben eine Brücke ausgelegt, und die Haltung aller deutet auf die soeben bevorstehende Ankunft der Erwarteten, als der Vorhang schnell fällt.)

Zweiter Aufzug.

Garten mit hohen Bäumen vor dem Gemache Isoldes, zu welchem, seitwärts gelegen, Stufen hinaufführen. Helle, anmutige Sommernacht. An der geöffneten Türe ist eine brennende Fackel aufgesteckt.

(Jagdgetön. Brangäne, auf den Stufen am Gemache, späht dem immer entfernter vernehmbaren Jagdtrosse nach. Zu ihr tritt aus dem Gemache, feurig bewegt, Isolde.)

Isolde.

Hör'st du sie noch?
Mir schwand schon fern der Klang.

Brangäne.

Noch sind sie nah':
deutlich tönt's da her.

Isolde
(lauschend).

Sorgende Furcht
beirrt dein Ohr;
dich täuscht des Laubes
säuselnd Getön',
das lachend schüttelt der Wind.

Brangäne.

Dich täuscht deines Wunsches
Ungestüm,
zu vernehmen, was du wähn'st: —
ich höre der Hörner Schall.

Isolde
(wieder lauschend).

Nicht Hörnerschall
tönt so hold;
des Quelles sanft
rieselnde Welle
rauscht so wonnig da her:
wie hört' ich sie,
tos'ten noch Hörner?
Im Schweigen der Nacht
nur lacht mir der Quell:

der meiner harrt
in schweigender Nacht,
als ob Hörner noch nah' dir schallten,
willst du ihn fern mir halten?

Brangäne.

Der deiner harrt —
o hör' mein Warnen! —
dess' harren Späher zur Nacht.
Weil du erblindet,
wähn'st du den Blick
der Welt erblödet für euch? —
Da dort an Schiffes Bord
von Tristans bebender Hand
die bleiche Braut,
kaum ihrer mächtig,
König Marke empfing, —
als alles verwirrt
auf die Wankende sah,
der güt'ge König,
mild besorgt,
die Mühen der langen Fahrt,
die du littest, laut beklagt':
ein einz'ger war's —
ich achtet' es wohl —
der nur Tristan faßt' ins Auge;
mit böslicher List,
lauerndem Blick
sucht' er in seiner Miene
zu finden, was ihm diene.
Tückisch lauschend
treff' ich ihn oft:
der heimlich euch umgarnt,
vor Melot seid gewarnt.

Isolde.

Mein'st du Herrn Melot?
O wie du dich trüg'st!
Ist er nicht Tristans
treu'ster Freund?

Muß mein Trauter mich meiden,
Dann weilt er bei Melot allein.

Brangäne.

Was mir ihn verdächtig,
macht dir ihn teuer.
Von Tristan zu Marke
ist Melots Weg;
dort sä't er üble Saat.
Die heut' im Rat
dies nächtliche Jagen
so eilig schnell beschlossen,
einem edlern Wild,
als dein Wähnen meint,
gilt ihre Jägers-List.

Isolde.

Dem Freunde zulieb'
erfand diese List
aus Mitleid
Melot, der Freund:
nun willst du den Treuen schelten?
Besser als du
sorgt er für mich;
ihm öffnet er,
was du mir sperrst:
o spar' mir des Zögerns Not!
Das Zeichen, Brangäne!
o gib das Zeichen!
Lösche des Lichtes
letzten Schein!
Daß ganz sie sich neige,
winke der Nacht!
Schon goß sie ihr Schweigen
durch Hain und Haus;
schon füllt sie das Herz
mit wonnigem Graus:
o lösche das Licht nun aus!
Lösche den scheuchenden Schein!
Laß meinen Liebsten ein!

Brangäne.

O laß die warnende Zünde!
Die Gefahr laß sie dir zeigen! —
O wehe! Wehe!
Ach mir Armen!
Des unsel'gen Tranks!
daß ich untreu
einmal nur
der Herrin Willen trog!
Gehorcht' ich taub und blind,
dein — Werk
war dann der Tod:
doch deine Schmach,
deine schmählichste Not,
mein — Werk
muß ich Schuld'ge sie wissen!

Isolde.

Dein — Werk?
O tör'ge Magd!
Frau Minne kenntest du nicht?
nicht ihrer Wunder Macht?
Des kühnsten Mutes
Königin,
des Welten-Werdens
Walterin,
Leben und Tod
sind ihr untertan,
die sie webt aus Lust und Leid,
in Liebe wandelnd den Neid.
Des Todes Werk,
nahm ich's vermessen zur Hand,
Frau Minne hat
meiner Macht es entwandt:
die Todgeweihte
nahm sie in Pfand,
faßte das Werk
in ihre Hand;
wie sie es wendet,

wie sie es endet,
was sie mir küret,
wohin mich führet,
ihr ward ich zu eigen: —
nun laß mich gehorsam zeigen!

Brangäne.

Und mußte der Minne
tückischer Trank
des Sinnes Licht dir verlöschen;
darfst du nicht sehen,
wenn ich dich warne:
nur heute hör',
o hör' mein Flehen!
Der Gefahr leuchtendes Licht —
nur heute! heut'! —
die Fackel dort lösche nicht!

Isolde

(auf die Fackel zueilend und sie erfassend).

Die im Busen mir
die Glut entfacht,
die mir das Herze
brennen macht,
die mir als Tag
der Seele lacht,
Frau Minne will,
es werde Nacht,
daß hell sie dorten leuchte,
wo sie dein Licht verscheuchte. —
Zur Warte du!
Dort wache treu.
Die Leuchte —
wär's meines Lebens Licht, —
lachend
sie zu löschen zag' ich nicht.

(Sie hat die Fackel herabgenommen, und verlöscht sie am Boden. Brangäne wendet sich bestürzt ab, um auf einer äußeren Treppe die Zinne zu ersteigen, wo sie langsam verschwindet.)

(Isolde blickt erwartungsvoll in einen Baumgang. Sie winkt. Ihre entzückte Gebärde deutet an, daß sie den von fern herannahenden Freund gewahr geworden. Ungeduldige höchste Spannung. — Tristan stürzt herein; sie fliegt ihm mit einem Freudenschrei entgegen. Glühende Umarmung.)

Tristan.

Isolde! Geliebte!

Isolde.

Tristan! Geliebter!

Beide.

Bist du mein?
Hab' ich dich wieder?
Darf ich dich fassen?
Kann ich mir trauen?
Endlich! Endlich!
An meiner Brust!
Fühl' ich dich wirklich?
Bist du es selbst?
Dies deine Augen?
Dies dein Mund?
Hier deine Hand?
Hier dein Herz?
Bin ich's? Bist du's?
Halt' ich dich fest?
Ist es kein Trug?
Ist es kein Traum?
O Wonne der Seele!
O süße, hehrste,
kühnste, schönste,
seligste Lust!
Ohne Gleiche!
Überreiche!
Überselig!
Ewig! Ewig!
Ungeahnte,
nie gekannte,
überschwänglich
hoch erhab'ne!
Freude-Jauchzen!
Lust-Entzücken!

Himmel-höchstes
Welt-Entrücken!
Mein Tristan!
Mein Isolde!
Tristan!
Isolde!
Mein und dein!
Immer ein!
Ewig, ewig ein!

Isolde.

Wie lange fern!
Wie fern so lang'!

Tristan.

Wie weit so nah'!
So nah' wie weit!

Isolde.

O Freundesfeindin,
böse Ferne!
O träger Zeiten
zögernde Länge!

Tristan.

O Weit' und Nähe,
hart entzweite!
Holde Nähe,
öde Weite!

Isolde.

Im Dunkel du.
im Lichte ich!

Tristan.

Das Licht! Das Licht!
O dieses Licht!
Wie lang' verlosch es nicht!
Die Sonne sank,
der Tag verging;
doch seinen Neid

erstickt' er nicht:
sein scheuchend Zeichen
zündet er an,
und steckt's an der Liebsten Türe,
daß nicht ich zu ihr führe.

Isolde.

Doch der Liebsten Hand
löschte das Licht.
Weß' die Magd sich wehrte,
scheut' ich mich nicht:
in Frau Minnes Macht und Schutz,
bot ich dem Tage Trutz.

Tristan.

Dem Tag! Dem Tag!
Dem tückischen Tage,
dem härtesten Feinde
Haß und Klage!
Wie du das Licht,
o könnt' ich die Leuchte,
der Liebe Leiden zu rächen,
dem frechen Tage verlöschen!
Gibt's eine Not,
gibt's eine Pein,
die er nicht weckt
mit seinem Schein?
Selbst in der Nacht
dämmernder Pracht
hegt ihn Liebchen am Haus,
streckt mir drohend ihn aus.

Isolde.

Hegt' ihn die Liebste
am eig'nen Haus,
im eig'nen Herzen
hell und kraus
hegt' ihn trotzig
einst mein Trauter,
Tristan, der mich betrog.

War's nicht der Tag,
der aus ihm log,
als er nach Irland
werbend zog,
für Marke mich zu frei'n,
dem Tod die Treue zu weih'n?

Tristan.

Der Tag! Der Tag!
der dich umgliß,
dahin, wo sie
der Sonne glich,
in hehrster Ehren
Glanz und Licht
Isolde mir entrückt'!
Was mir das Auge
so entzückt',
mein Herze tief
zur Erde drückt':
in lichten Tages Schein,
wie war Isolde mein?

Isolde.

War sie nicht dein,
die dich erkor,
was log der böse
Tag dir vor,
daß, die für dich beschieden,
die Traute du verrietest?

Tristan.

Was dich umgliß
mit hehrer Pracht,
der Ehre Glanz,
des Ruhmes Macht,
an sie mein Herz zu hangen,
hielt mich der Wahn gefangen.
Die mit des Schimmers
hellstem Schein
mir Haupt und Scheitel

licht beschien,
der Welten-Ehren
Tages-Sonne,
mit ihrer Strahlen
eitler Wonne,
durch Haupt und Scheitel
drang mir ein,
bis in des Herzens
tiefsten Schrein.
Was dort in keuscher Nacht
dunkel verschlossen wacht',
was ohne Wiss' und Wahn
ich dämmernd dort empfah'n,
ein Bild, das meine Augen
zu schau'n sich nicht getrauten, —
von des Tages Schein betroffen
lag mir's da schimmernd offen.
Was mir so rühmlich
schien und hehr,
das rühmt' ich hell
vor allem Heer:
vor allem Volke
pries ich laut
der Erde schönste
Königs-Braut.
Dem Neid, den mir
der Tag erweckt,
dem Eifer, den
mein Glücke schreckt',
der Mißgunst, die mir Ehren
und Ruhm begann zu schweren,
denen bot ich Trotz,
und treu beschloß,
um Ehr' und Ruhm zu wahren,
nach Irland ich zu fahren.

Isolde.

O eitler Tages-Knecht! —
Getäuscht von ihm,

der dich getäuscht,
wie mußt' ich liebend
um dich leiden,
den, in des Tages
falschem Prangen,
von seines Gleißens
Trug umfangen,
dort, wo ihn Liebe
heiß umfaßte,
im tiefsten Herzen
hell ich haßte! —
Ach, in das Herzens Grunde
wie schmerzte tief die Wunde!
Den dort ich heimlich barg,
wie dünkt' er mich so arg,
wenn in des Tages Scheine
der treu gehegte Eine
der Liebe Blicken schwand,
als Feind nur vor mir stand.
Das als Verräter
dich mir wies,
dem Licht des Tages
wollt' ich entflieh'n,
dorthin in die Nacht
dich mit mir zieh'n,
wo der Täuschung Ende
mein Herz mir verhieß,
wo des Trug's geahnter
Wahn zerrinne:
dort dir zu trinken
ew'ge Minne,
mit mir — dich im Verein
wollt' ich dem Tode weih'n.

Tristan.

In deiner Hand
den süßen Tod,
als ich ihn erkannt,
den sie mir bot;

als mir die Ahnung
hehr und gewiß
zeigte, was mir
die Sühne verhieß:
da erdämmerte mild
erhab'ner Macht
im Busen mir die Nacht;
mein Tag war da vollbracht.

Isolde.

Doch ach! Dich täuschte
der falsche Trank,
daß dir von neuem
die Nacht versank;
dem einzig am Tode lag,
den gab er wieder dem Tag.

Tristan.

O Heil dem Tranke!
Heil seinem Saft!
Heil seines Zaubers
hehrer Kraft!
Durch des Todes Tor,
wo er mir floß,
weit und offen
er mir erschloß,
darin sonst ich nur träumend gewacht,
das Wonnereich der Nacht.
Von dem Bild in des Herzens
bergendem Schrein
scheucht' er des Tages
täuschenden Schein,
daß nacht-sichtig mein Auge
wahr es zu sehen tauge.

Isolde.

Doch es rächte sich
der verscheuchte Tag;
mit deinen Sünden
Rat's er pflag:

was dir gezeigt
die dämmernde Nacht,
an des Tag-Gestirnes
Königs-Macht
mußtest du's übergeben,
um einsam
in öder Pracht
schimmernd dort zu leben. —
Wie trug ich's nur?
Wie ertrag' ich's noch?

Tristan.

O! nun waren wir
Nacht-geweihte:
der tückische Tag,
der Neid-bereite,
trennen konnt' uns sein Trug,
doch nicht mehr täuschen sein Lug.
Seine eitle Pracht,
seinen prahlenden Schein
verlacht, wem die Nacht
den Blick geweih't:
seines flackernden Lichtes
flüchtige Blitze
blenden nicht mehr
uns're Blicke.
Wer des Todes Nacht
liebend erschau't,
wem sie ihr tief
Geheimnis vertraut,
des Tages Lügen,
Ruhm und Ehr',
Macht und Gewinn,
so schimmernd hehr,
wie eitler Staub der Sonnen
sind sie vor dem zersponnen.
Selbst um der Treu'
und Freundschaft Wahn
dem treu'sten Freunde

ist's getan,
der in der Liebe
Nacht geschaut,
dem sie ihr tief
Geheimnis vertraut.
In des Tages eitlem Wähnen
bleibt ihm ein einzig Sehnen,
das Sehnen hin
zur heil'gen Nacht,
wo ur-ewig,
einzig wahr
Liebes-Wonne ihm lacht.

Beide

(zu immer innigerer Umarmung auf einer Blumenbank sich niederlassend).

O sink' hernieder,
Nacht der Liebe,
gib Vergessen,
daß ich lebe;
nimm mich auf
in deinen Schoß,
löse von
der Welt mich los!
Verloschen nun
die letzte Leuchte;
was wir dachten,
was uns deuchte,
all' Gedenken,
all' Gemahnen,
heil'ger Dämm'rung
hehres Ahnen
löscht des Wähnens Graus
Welt-erlösend aus.
Barg im Busen
uns sich die Sonne,
leuchten lachend
Sterne der Wonne.
Von deinem Zauber
sanft umsponnen,
vor deinen Augen

süß zerronnen,
Herz an Herz dir,
Mund an Mund,
eines Atems
einiger Bund; —
bricht mein Blick sich
wonn'-erblindet,
erbleicht die Welt
mit ihrem Blenden:
die mir der Tag
trügend erhellt,
zu täuschendem Wahn
entgegengestellt,
selbst — dann
bin ich die Welt,
liebe-heiligstes Leben,
wonne-hehrstes Weben
nie-wieder-Erwachens
wahnlos
hold bewußter Wunsch.

(Mit zurückgesenkten Häuptern lange schweigende Umarmung beider.)

Brangäne

(unsichtbar, von der Höhe der Zinne).

Einsam wachend
in der Nacht,
wem der Traum
der Liebe lacht,
hab' der Einen
Ruf in acht,
die den Schläfern
Schlimmes ahnt,
bange zum
Erwachen mahnt.
Habet acht!
Habet acht!
Bald entweicht die Nacht.

Isolde

(leise).

Lausch', Geliebter!

Tristan
(ebenso).
Laß mich sterben!

Isolde.
Neid'sche Wache!

Tristan.
Nie erwachen!

Isolde.
Doch der Tag
muß Tristan wecken?

Tristan.
Laß den Tag
dem Tode weichen!

Isolde.
Tag und Tod
mit gleichen Streichen
sollten unsre
Lieb' erreichen?

Tristan.
Unsre Liebe?
Tristans Liebe?
Dein' und mein',
Isoldes Liebe?
Welches Todes Streichen
könnte je sie weichen?
Stünd' er vor mir,
der mächt'ge Tod,
wie er mir Leib
und Leben bedroht', —
die ich der Liebe
so willig lasse! —
wie wär' seinen Streichen
die Liebe selbst zu erreichen?
Stürb' ich nun ihr,
der so gern ich sterbe,

wie könnte die Liebe
mit mir sterben!
Die ewig lebende
mit mir enden?
Doch stürbe nie seine Liebe,
wie stürbe dann Tristan
seiner Liebe?

Isolde.

Doch uns're Liebe,
heißt sie nicht Tristan
und — Isolde?
Dies süße Wörtlein: und,
was es bindet,
der Liebe Bund,
wenn Tristan stürb',
zerstört' es nicht der Tod?

Tristan.

Was stürbe dem Tod,
als was uns stört,
was Tristan wehrt,
Isolde immer zu lieben,
ewig nur ihr zu leben?

Isolde.

Doch das Wörtlein: und,
wär' es zerstört,
wie anders als
mit Isoldes eignem Leben
wär' Tristan der Tod gegeben?

Tristan.

So starben wir,
um ungetrennt,
ewig einig,
ohne End',
ohn' Erwachen,
ohne Bangen,
namenlos
in Liebe umfangen,

ganz uns selbst gegeben
der Liebe nur zu leben.

Isolde.

So stürben wir,
um ungetrennt —

Tristan.

Ewig einig —

Isolde.

Ohne End' —

Tristan.

Ohn' Erwachen —

Isolde.

Ohne Bangen —

Tristan.

Namenlos
in Lieb' umfangen —

Isolde.

Ganz uns selbst gegeben,
der Liebe nur zu leben?

Brangäne
(wie vorher).

Habet acht!
Habet acht!
Schon weicht dem Tag die Nacht.

Tristan.

Soll ich lauschen?

Isolde.

Laß mich sterben!

Tristan.

Muß ich wachen?

Isolde.

Nie erwachen!

Tristan.

Soll der Tag
noch Tristan wecken?

Isolde.

Laß den Tag
dem Tode weichen!

Tristan.

Soll der Tod
mit seinen Streichen
ewig uns
den Tag verscheuchen?

Isolde.

Der uns vereint,
den ich dir bot,
laß ihm uns weih'n,
dem süßen Tod!
Mußte er uns
das eine Tor,
an dem wir standen, verschließen;
zu der rechten Tür',
die uns Minne erkor,
hat sie den Weg nun gewiesen.

Tristan.

Des Tages Dräuen
trotzten wir so?

Isolde.

Seinem Trug ewig zu flieh'n.

Tristan.

Sein dämmernder Schein
verscheuchte uns nie?

Isolde.

Ewig währ' uns die Nacht!

Beide.

O süße Nacht!

Ew'ge Nacht!
Hehr erhab'ne,
Liebes-Nacht!
Wen du umfangen,
wem du gelacht,
wie — wär' ohne Bangen
aus dir er je erwacht?
Nun banne das Bangen,
holder Tod,
sehnend verlangter
Liebes-Tod!
In deinen Armen,
dir geweiht,
ur-heilig Erwarmen,
von Erwachens Not befreit.
Wie es fassen?
Wie sie lassen,
diese Wonne,
fern der Sonne,
fern der Tage
Trennungs-Klage?
Ohne Wähnen
sanftes Sehnen,
ohne Bangen
süß Verlangen;
ohne Wehen
hehr Vergehen,
ohne Schmachten
hold Umnachten;
ohne Scheiden,
ohne Meiden,
traut allein,
ewig heim,
in ungemess'nen Räumen
übersel'ges Träumen.
Du Isolde,
Tristan ich,
nicht mehr Tristan,
nicht Isolde;

ohne Nennen,
ohne Trennen,
neu Erkennen,
neu Entbrennen;
endlos ewig
ein-bewußt:
heiß erglühter Brust
höchste Liebes-Lust!

(Man hört einen Schrei Brangänes, zugleich Waffengeklirr. — Kurwenal stürzt, mit gezücktem Schwerte zurückweichend, herein.)

Kurwenal.

Rette dich, Tristan!

(Unmittelbar folgen ihm, heftig und rasch, Marke, Melot und mehrere Hofleute, die den Liebenden gegenüber zur Seite anhalten, und in verschiedener Bewegung die Augen auf sie heften. Brangäne kommt zugleich von der Zinne herab, und stürzt auf Isolde zu. Diese, von unwillkürlicher Scham ergriffen, lehnt sich mit abgewandtem Gesicht auf die Blumenbank. Tristan, in ebenfalls unwillkürlicher Bewegung, streckt mit dem einen Arme den Mantel breit aus, so daß er Isolde vor den Blicken der Ankommenden verdeckt. In dieser Stellung verbleibt er längere Zeit, unbeweglich den starren Blick auf die Männer gerichtet. — Morgendämmerung.)

Tristan

(nach längerem Schweigen).

Der öde Tag —
zum letzten Mal!

Melot

(zu Marke, der in sprachloser Erschütterung steht).

Das sollst du, Herr, mir sagen,
ob ich ihn recht verklagt?
Das dir zum Pfand ich gab,
ob ich mein Haupt gewahrt?
Ich zeigt' ihn dir
in off'ner Tat:
Namen und Ehr'
hab' ich getreu
vor Schande dir bewahrt.

Marke

(mit zitternder Stimme).

Tatest du's wirklich?
Wähn'st du das? —

Sieh' ihn dort,
den Treu'sten aller Treuen;
blick' auf ihn,
den freundlichsten der Freunde:
seiner Treue
frei'ste Tat
traf mein Herz
mit feindlichstem Verrat.
Trog mich Tristan,
sollt' ich hoffen,
was sein Trügen
mir getroffen,
sei durch Melots Rat
redlich mir bewahrt?

Tristan
(krampfhaft heftig).

Tags-Gespenster!
Morgen-Träume —
täuschend und wüst —
entschwebt, entweicht!

Marke
(mit tiefer Ergriffenheit).

Mir — dies?
Dies, — Tristan, — mir? —
Wohin nun Treue,
da Tristan mich betrog?
Wohin nun Ehr'
und echte Art,
da aller Ehren Hort,
da Tristan sie verlor?
Die Tristan sich
zum Schild erkor,
wohin ist Tugend
nun entfloh'n,
da meinen Freund sie flieht?
da Tristan mich verriet?

(Schweigen. — Tristan senkt langsam den Blick zu Boden; in seinen Mienen ist, während Marke fortfährt, zunehmende Trauer zu lesen.)

Wozu die Dienste
ohne Zahl,
der Ehren Ruhm,
der Größe Macht,
die Marken du gewann'st,
mußt' Ehr' und Ruhm,
Größe und Macht,
mußte die Dienste
ohne Zahl
dir Markes Schmach bezahlen?
Dünkte zu wenig
dich sein Dank,
daß was du erworben,
Ruhm und Reich,
er zu Erb' und Eigen dir gab?
Dem kinderlos einst
schwand sein Weib,
so liebt' er dich,
daß nie aufs neu'
sich Marke wollt' vermählen.
Da alles Volk
zu Hof und Land
mit Bitt' und Dräuen
in ihn drang,
die Königin dem Reiche,
die Gattin sich zu kiesen;
da selber du
den Ohm beschwor'st,
des Hofes Wunsch,
des Landes Willen
gütlich zu erfüllen:
in Wehr gegen Hof und Land,
in Wehr selbst gegen dich,
mit Güt' und List
weigert' er sich,
bis, Tristan, du ihm drohtest
für immer zu meiden
Hof und Land,
würdest du selber

nicht entsandt,
dem König die Braut zu frei'n.
Da ließ er's denn so sein. —
Dies wunderhehre Weib,
das mir dein Mut erwarb,
wer durft' es sehen,
wer es kennen,
wer mit Stolze
sein es nennen,
ohne selig sich zu preisen?
Der mein Wille
nie zu nahen wagte,
der mein Wunsch
Ehrfurcht-scheu entsagte,
die so herrlich
hold erhaben
mir die Seele
mußte laben,
trotz — Feind und Gefahr,
die fürstliche Braut
brachtest du mir dar.
Nun da durch solchen
Besitz mein Herz
du fühlsamer schuf'st
als sonst dem Schmerz,
dort wo am weichsten
zart und offen,
würd' es getroffen,
nie zu hoffen,
daß je ich könne gesunden, —
warum so sehrend
Un-seliger,
dort — nun mich verwunden?
Dort mit der Waffe
quälendem Gift,
das Sinn und Hirn
mir sengend versehrt;
das mir dem Freund
die Treue verwehrt,

mein off'nes Herz
erfüllt mit Verdacht,
daß ich nun heimlich
in dunkler Nacht
den Freund lauschend beschleiche,
meiner Ehren End' erreiche?
Die kein Himmel erlöst,
warum — mir diese Hölle?
Die kein Elend sühnt,
warum — mir diese Schmach?
Den unerforschlich
furchtbar tief
geheimnisvollen Grund,
wer macht der Welt ihn kund?

Tristan
(das Auge mitleidig zu Marke erhebend).

O König, das —
kann ich dir nicht sagen;
und was du frägst,
das kannst du nie erfahren. —
(Er wendet sich seitwärts zu Isolde, welche die Augen sehnsüchtig zu ihm aufgeschlagen hat.)
Wohin nun Tristan scheidet,
willst du, Isold', ihm folgen?
Dem Land, das Tristan meint,
der Sonne Licht nicht scheint:
es ist das dunkel
nächt'ge Land,
daraus die Mutter
einst mich sandt',
als, den im Tode
sie empfangen,
im Tod' sie ließ
zum Licht gelangen.
Was, da sie mich gebar,
ihr Liebesberge war,
das Wunderreich der Nacht,
aus der ich einst erwacht, —
das bietet dir Tristan,

dahin geht er voran.
Ob sie ihm folge
treu und hold,
das sag' ihm nun Isold'.

Isolde.

Da für ein fremdes Land
der Freund sie einstens warb,
dem Unholden
treu und hold,
mußt' Isolde folgen.
Nun führ'st du in dein Eigen,
dein Erbe mir zu zeigen;
wie flöh' ich wohl das Land,
das alle Welt umspannt?
Wo Tristans Haus und Heim,
da kehr' Isolde ein:
auf dem sie folge
treu und hold,
den Weg nun zeig' Isold'!
(Tristan küßt sie sanft auf die Stirn.)

Melot
(wütend auffahrend).

Verräter! Ha!
Zur Rache, König!
Duldest du diese Schmach?

Tristan
(zieht sein Schwert und wendet sich schnell um).

Wer wagt sein Leben an das meine?
(Er heftet den Blick auf Melot.)
Mein Freund war der;
er minnte mich hoch und teuer:
um Ehr' und Ruhm
mir war er besorgt wie keiner.
Zum Übermut
trieb er mein Herz:
die Schar führt' er,
die mich gedrängt,

Ehr' und Ruhm mir zu mehren,
dem König dich zu vermählen. —
Dein Blick, Isolde,
blendet' auch ihn:
aus Eifer verriet
mich der Freund
dem König, den ich verriet. —
Wehr' dich, Melot!

(Er dringt auf ihn ein; als Melot ihm das Schwert entgegenstreckt, läßt Tristan das seinige fallen und sinkt verwundet in Kurwenals Arme. Isolde stürzt sich an seine Brust. Marke hält Melot zurück. — Der Vorhang fällt schnell.)

Dritter Aufzug.

Burggarten. Zur einen Seite hohe Burggebäude, zur anderen eine niedrige Mauerbrüstung, von einer Warte unterbrochen; im Hintergrunde das Burgtor. Die Lage ist auf felsiger Höhe anzunehmen; durch Öffnungen blickt man auf einen weiten Meereshorizont. Das Ganze macht einen Eindruck der Herrenlosigkeit, übel gepflegt, hie und da schadhaft und bewachsen.

(Im Vordergrunde, an der inneren Seite liegt, unter dem Schatten einer großen Linde, Tristan, auf einem Ruhebette schlafend, wie leblos ausgestreckt. Zu Häupten ihm sitzt Kurwenal, in Schmerz über ihn hingebeugt, und sorgsam seinem Atem lauschend. — Von der Außenseite her hört man, beim Aufziehen des Vorhanges, einen Hirtenreigen, sehnsüchtig und traurig auf einer Schalmei geblasen. Endlich erscheint der Hirt selbst über der Mauerbrüstung mit dem Oberleibe, und blickt teilnehmend herein.)

Hirt
(leise).

Kurwenal! He! —
Sag', Kurwenal! —
Hör' dort, Freund!

(Da Kurwenal das Haupt nach ihm wendet.)

Wacht er noch nicht?

Kurwenal
(schüttelt traurig mit dem Kopf).

Erwachte er,
wär's doch nur,
um für immer zu verscheiden,
erschien zuvor
die Ärztin nicht,
die einz'ge, die uns hilft.

Sah'st du noch nichts?
Kein Schiff noch auf der See? —

Hirt.

Eine andre Weise
hörtest du dann,
so lustig, wie ich sie kann.
Nun sag' auch ehrlich,
alter Freund:
was hat's mit unsrem Herrn?

Kurwenal.

Laß die Frage; —
du kannst's doch nie erfahren. —
Eifrig späh',
und sieh'st du das Schiff,
dann spiele lustig und hell.

Hirt
(sich wendend und mit der Hand überm Auge spähend).

Öd' und leer das Meer! —

(Er setzt die Schalmei an und verschwindet blasend: etwas ferner hört man längere Zeit den Reigen.)

Tristan
(nach langem Schweigen, ohne Bewegung, dumpf).

Die alte Weise —
was weckt sie mich?

(Die Augen aufschlagend und das Haupt wendend.)

Wo — bin ich?

Kurwenal
(ist erschrocken aufgefahren, lauscht und beobachtet).

Ha! — die Stimme!
Seine Stimme!
Tristan! Herr!
Mein Held! Mein Tristan!

Tristan.

Wer — ruft mich?

Kurwenal.

Endlich! Endlich!

Leben! O Leben —
süßes Leben —
meinem Tristan neu gegeben!

Tristan
(ein wenig auf dem Lager sich erhebend).

Kurwenal — du?
Wo — war ich? —
Wo — bin ich?

Kurwenal.

Kareol, Herr!
Kenn'st du die Burg
der Väter nicht?

Tristan.

Meiner Väter?

Kurwenal.

Schau' dich nur um!

Tristan.

Was erklang mir?

Kurwenal.

Des Hirten Weise,
die hörtest du wieder;
am Hügel ab.
hütet er deine Herde.

Tristan.

Meine Herde?

Kurwenal.

Herr, das mein' ich!
Dein das Haus,
Hof und Burg.
Das Volk, getreu
dem trauten Herrn,
so gut es konnt',
hat's Haus und Herd gepflegt,
das einst mein Held

zu Erb' und Eigen
an Leut' und Volk verschenkt,
als alles er verließ,
in ferne Land' zu zieh'n.

Tristan.

In welches Land?

Kurwenal.

Hei! nach Kornwall;
kühn und wonnig
was sich da Glückes,
Glanz und Ehren
Tristan hehr ertrotzt!

Tristan.

Bin ich in Kornwall?

Kurwenal.

Nicht doch: in Kareol.

Tristan.

Wie kam ich her?

Kurwenal.

Hei nun, wie du kam'st?
Zu Roß rittest du nicht;
ein Schifflein führte dich her;
doch zu dem Schifflein
hier auf den Schultern
trug ich dich: die sind breit,
die brachten dich dort zum Strand. —
Nun bist du daheim zu Land,
im echten Land,
im Heimat-Land,
auf eigner Weid' und Wonne,
im Schein der alten Sonne,
darin von Tod und Wunden
du selig sollst gesunden.

Tristan
(nach einem kleinen Schweigen).

Dünkt dich das, —

ich weiß es anders,
doch kann ich's dir nicht sagen.
Wo ich erwacht,
weilt' ich nicht;
doch wo ich weilte,
das kann ich dir nicht sagen.
Die Sonne sah ich nicht,
nicht sah ich Land noch Leute:
doch was ich sah,
das kann ich dir nicht sagen.
Ich war —
wo ich von je gewesen,
wohin auf je ich gehe:
im weiten Reich
der Welten-Nacht.
Nur ein Wissen
dort uns eigen:
göttlich ew'ges
Ur-Vergessen, —
wie schwand mir seine Ahnung?
Sehnsücht'ge Mahnung,
nenn' ich dich,
die neu dem Licht
des Tags mich zugetrieben?
Was einzig mir geblieben,
ein heiß-inbrünstig Lieben,
aus Todes-Wonne-Grauen
jagt mich's, das Licht zu schauen,
das trügend hell und golden
noch dir, Isolden, scheint!

Kurwenal

(birgt, von Grausen gepackt, sein Haupt).

Tristan

(allmählich sich immer mehr aufrichtend).

Isolde noch
im Reich der Sonne!
Im Tagesschimmer
noch Isolde!

Welches Sehnen,
welches Bangen,
sie zu sehen,
welch' Verlangen!
Krachend hört' ich
hinter mir
schon des Todes
Tor sich schließen:
weit nun steht es
wieder offen;
der Sonne Strahlen
sprengt' es auf:
mit hell erschloss'nen Augen
muß ich der Nacht enttauchen, —
sie zu suchen,
sie zu sehen,
sie zu finden,
in der einzig
zu vergehen,
zu entschwinden
Tristan ist vergönnt.
Weh', nun wächst
bleich und bang
mir des Tages
wilder Drang!
Grell und täuschend
sein Gestirn
weckt zu Trug
und Wahn mein Hirn!
Verfluchter Tag
mit deinem Schein!
Wach'st du ewig
meiner Pein?
Brennt sie ewig,
diese Leuchte,
die selbst nachts
von ihr mich scheuchte!
Ach, Isolde!
Süße! Holde!

Wann — endlich,
wann, ach wann
löschest du die Zünde,
daß sie mein Glück mir künde?
Das Licht, wann löscht es aus?
Wann wird es Nacht im Haus?

Kurwenal
(heftig ergriffen).

Der einst ich trotzt',
aus Treu' zu dir,
mit dir nach ihr
nun muß ich mich sehnen!
Glaub' meinem Wort,
du sollst sie sehen,
hier — und heut' —
den Trost kann ich dir geben,
ist sie nur selbst noch am Leben.

Tristan.

Noch losch das Licht nicht aus,
noch ward's nicht Nacht im Haus.
Isolde lebt und wacht,
sie rief mich aus der Nacht.

Kurwenal.

Lebt sie denn,
so laß dir Hoffnung lachen. —
Muß Kurwenal dumm dir gelten,
heut' sollst du ihn nicht schelten.
Wie tot lagst du
seit dem Tag,
da Melot, der Verruchte,
dir eine Wunde schlug.
Die böse Wunde,
wie sie heilen?
Mir tör'gem Manne
dünkt' es da,
wer einst dir Morolds
Wunde schloß,

der heilte leicht die Plagen
von Melots Wehr geschlagen.
Die beste Ärztin
bald ich fand;
nach Kornwall hab' ich
ausgesandt:
ein treuer Mann
wohl übers Meer
bringt dir Isolden her.

Tristan.

Isolde kommt!
Isolde naht! —
O Treue! hehre,
holde Treue!
Mein Kurwenal,
du trauter Freund,
du Treuer ohne Wanken,
wie soll dir Tristan danken?
Mein Schild, mein Schirm,
in Kampf und Streit;
zu Lust und Leid
mir stets bereit:
wen ich gehaßt,
den haßtest du,
wen ich geminnt,
den minntest du.
Dem guten Marke,
dient' ich ihm hold,
wie war'st du ihm treuer als Gold!
Mußt' ich verraten
den edlen Herrn,
wie betrog'st du ihn da so gern!
Dir nicht eigen,
einzig mein,
mit-leidest du,
wenn ich leide:
nur — was ich leide,
das — kannst du nicht leiden!

Dies furchtbare Sehnen,
das mich sehrt;
dies schmachtende Brennen,
das mich zehrt:
wollt' ich dir's nennen,
könntest du's kennen, —
nicht hier würdest du weilen;
zur Warte müßtest du eilen,
mit allen Sinnen
sehnend von hinnen
nach dorten trachten und spähen,
wo ihre Segel sich blähen;
wo vor den Winden,
mich zu finden,
von der Liebe Drang befeuert,
Isolde zu mir steuert! —
Es nah't, es nah't
mit mutiger Hast!
Sie weh't, sie weh't,
die Flagge am Mast.
Das Schiff, das Schiff!
Dort streicht es am Riff!
Sieh'st du es nicht?
Kurwenal, sieh'st du es nicht?

(Da Kurwenal, um Tristan nicht zu verlassen, zögert, und Tristan in schweigender Spannung nach ihm blickt, ertönt, wie zu Anfang, näher, dann ferner, die klagende Weise des Hirten.)

Kurwenal
(niedergeschlagen).

Noch ist kein Schiff zu seh'n!

Tristan
(hat mit abnehmender Aufregung gelauscht, und beginnt dann mit wachsender Schwermut):

Muß ich dich so versteh'n,
du alte, ernste Weise,
mit deiner Klage Klang? —
Durch Abendwehen
drang sie bang,
als einst dem Kind
des Vaters Tod verkündet:
durch Morgengrauen

bang und bänger,
als der Sohn
der Mutter Los vernahm.
Da er mich zeugt' und starb,
sie sterbend mich gebar,
die alte Weise
sehnsuchts-bang
zu ihnen wohl
auch klagend drang,
die einst mich frug,
und jetzt mich frägt,
zu welchem Los erkoren
ich damals wohl geboren?
Zu welchem Los? —
Die alte Weise
sagt mir's wieder: —
mich sehnen — und sterben,
sterben — und mich sehnen!
Nein! ach nein!
So heißt sie nicht:
Sehnen! Sehnen —
im Sterben mich zu sehnen,
vor Sehnsucht nicht zu sterben! —
Die nicht erstirbt,
sehnend nun ruft
nach Sterbens Ruh'
sie der fernen Ärztin zu. —
Sterbend lag ich
stumm im Kahn,
der Wunde Gift
dem Herzen nah':
Sehnsucht klagend
klang die Weise;
den Segel blähte der Wind
hin zu Irlands Kind.
Die Wunde, die
sie heilend schloß,
riß mit dem Schwert
sie wieder los;

das Schwert dann aber
ließ sie sinken,
den Gifttrank gab sie
mir zu trinken;
wie ich da hoffte,
ganz zu genesen,
da ward der sehrendste
Zauber erlesen,
daß nie ich sollte sterben,
mich ew'ger Qual vererben.
Der Trank! Der Trank!
Der furchtbare Trank!
Wie vom Herzen zum Hirn
er wütend mir drang!
Kein Heil nun kann,
kein süßer Tod
je mich befrei'n
von der Sehnsucht Not.
Nirgends, ach nirgends
find' ich Ruh';
mich wirft die Nacht
dem Tage zu,
um ewig an meinen Leiden
der Sonne Auge zu weiden.
O dieser Sonne
sengender Strahl,
wie brennt mir das Herz
seine glühende Qual!
Für dieser Hitze
heißes Verschmachten
ach! keines Schattens
kühlend Umnachten!
Für dieser Schmerzen
schreckliche Pein,
welcher Balsam sollte
mir Lind'rung verleih'n?
Den furchtbaren Trank,
der der Qual mich vertraut,
ich selbst, ich selbst —

ich hab' ihn gebrau't!
Aus Vaters-Not
und Mutter-Weh',
aus Liebestränen
eh' und je,
aus Lachen und Weinen,
Wonnen und Wunden,
hab' ich des Trankes
Gifte gefunden!
Den ich gebrau't,
der mir geflossen,
den Wonne-schlürfend
je ich genossen, —
verflucht sei, furchtbarer Trank!
Verflucht, wer dich gebrau't!
(Er sinkt ohnmächtig zurück.)

Kurwenal
(der vergebens Tristan zu mäßigen suchte, schreit entsetzt laut auf).
Mein Herre! Tristan! —
Schrecklicher Zauber! —
O Minne-Trug!
O Liebes-Zwang!
Der Welt holdester Wahn,
wie ist's um dich getan! —
Hier liegt er nun,
der wonnige Mann,
der wie keiner geliebt und geminnt!
Nun seht, was von ihm
sie Dankes gewann,
was je sich Minne gewinnt!
Bist du nun tot?
Leb'st du noch?
Hat dich der Fluch entführt? —
O Wonne! Nein!
Er regt sich! Er lebt! —
Wie sanft er die Lippen rührt!

Tristan
(langsam wieder zu sich kommend).
Das Schiff — siehst du's noch nicht?

Kurwenal.

Das Schiff? Gewiß,
das naht noch heut';
es kann nicht lang' mehr säumen.

Tristan.

Und drauf Isolde,
wie sie winkt —
wie sie hold
mir Sühne trinkt?
Siehst du sie?
Siehst du sie noch nicht?
Wie sie selig,
hehr und milde
wandelt durch
des Meer's Gefilde?
Auf wonniger Blumen
sanften Wogen
kommt sie licht
ans Land gezogen:
sie lächelt mir Trost
und süße Ruh';
sie führt mir letzte
Labung zu.
Isolde! Ach, Isolde,
wie hold, wie schön bist du! —
Und Kurwenal, wie?
Du säh'st sie nicht?
Hinauf zur Warte,
du blöder Wicht,
was so hell und licht ich sehe,
daß das dir nicht entgehe.
Hörst du mich nicht?
Zur Warte schnell!
Eilig zur Warte!
Bist du zur Stell'?
Das Schiff, das Schiff
Isoldens Schiff —
du mußt es sehen!

mußt es sehen!
Das Schiff — säh'st du's noch nicht?
(Während Kurwenal noch zögernd mit Tristan ringt, läßt der Hirt von außen einen lustigen Reigen vernehmen.)

Kurwenal
(freudig aufspringend und der Warte zueilend).
O Wonne! Freude!
Ha! Das Schiff!
Von Norden seh' ich's nah'n.

Tristan
(mit wachsender Begeisterung).
Wußt' ich's nicht?
Sagt' ich es nicht?
Daß sie noch lebt,
noch Leben mir webt?
Die mir Isolde
einzig enthält,
wie wär' Isolde
mir aus der Welt?

Kurwenal
(von der Warte zurückrufend).
Hahei! Hahei!
Wie es mutig steuert!
Wie stark das Segel sich bläht!
Wie es jagt! Wie es fliegt!

Tristan.
Die Flagge? Die Flagge?

Kurwenal.
Der Freude Flagge
am Wimpel lustig und hell.

Tristan
(auf dem Lager hoch sich aufrichtend).
Heiaha! Der Freude!
Hell am Tage
zu mir Isolde,
Isolde zu mir!—
Sieh'st du sie selbst?

Kurwenal.

Jetzt schwand das Schiff
hinter dem Fels.

Tristan.

Hinter dem Riff?
Bringt es Gefahr?
Dort wütet die Brandung,
scheitern die Schiffe. —
Das Steuer, wer führt's?

Kurwenal.

Der sicherste Seemann.

Tristan.

Verriet' er mich?
Wär' er Melot's Genoss'?

Kurwenal.

Trau' ihm wie mir!

Tristan.

Verräter auch du! —
Unseliger!
Sieh'st du sie wieder?

Kurwenal.

Noch nicht.

Tristan.

Verloren!

Kurwenal.

Haha! Heiahaha!
Vorbei! Vorbei!
Glücklich vorbei!
Im sich'ren Strom
steuert zum Hafen das Schiff.

Tristan.

Heiaha! Kurwenal!
Treuester Freund!

All' mein Hab' und Gut
erb'st du noch heut'.

Kurwenal.

Sie nahen im Flug.

Tristan.

Siehst du sie endlich?
Siehst du Isolde?

Kurwenal.

Sie ist's! Sie winkt!

Tristan.

O seligstes Weib!

Kurwenal.

Im Hafen der Kiel! —
Isolde — ha!
mit einem Sprung
springt sie vom Bord zum Strand.

Tristan.

Herab von der Warte!
Müßiger Gaffer!
Hinab! Hinab
an den Strand!
Hilf ihr! Hilf meiner Frau!

Kurwenal.

Sie trag' ich herauf:
trau' meinen Armen!
Doch du, Tristan,
bleib' mir treulich am Bett!

(Er eilt durch das Tor hinab.)

Tristan.

Ha, diese Sonne!
Ha, dieser Tag!
Ha, dieser Wonne
sonnigster Tag!
Jagendes Blut,

jauchzender Mut!
Lust ohne Maßen,
freudiges Rasen:
auf des Lagers Bann
wie sie ertragen?
Wohlauf und daran,
wo die Herzen schlagen!
Tristan, der Held,
in jubelnder Kraft
hat sich vom Tod
emporgerafft!
Mit blutender Wunde
bekämpft' ich einst Moroldem:
mit blutender Wunde
erjag' ich mir heut' Isolden.
Hahei! Mein Blut,
lustig nun fließe!
Die mir die Wunde
auf ewig schließe,
sie naht wie ein Held,
sie naht mir zum Heil:
vergehe die Welt
meiner jauchzenden Eil'!

(Er hat sich ganz aufgerafft, und springt jetzt vom Lager.)

Isolde
(von außen rufend).

Tristan! Tristan! Geliebter!

Tristan
(in der furchtbarsten Aufregung).

Wie hör' ich das Licht?
Die Leuchte — ha!
Die Leuchte verlischt!
Zu ihr! Zu ihr!

(Er stürzt taumelnd der hereineilenden Isolde entgegen. In der Mitte der Bühne begegnen sie sich.)

Isolde.

Tristan! Ha!

Tristan
(in Isoldes Arme sinkend).
Isolde! —
(Den Blick zu ihr aufgeheftet, sinkt er leblos in ihren Armen langsam zu Boden.)

Isolde
(nach einem Schrei).
Ich bin's, ich bin's —
süßester Freund!
Auf! noch einmal!
Hör' meinen Ruf!
Achtest du nicht?
Isolde ruft:
Isolde kam,
mit Tristan treu zu sterben. —
Bleibst du mir stumm?
Nur eine Stunde, —
nur eine Stunde
bleibe mir wach!
So bange Tage
wachte sie sehnend,
um eine Stunde
mit dir noch zu wachen.
Betrügt Isolden,
betrügt sie Tristan
um dieses einz'ge
ewig-kurze
letzte Welten-Glück? —
Die Wunde — wo?
Laß' sie mich heilen,
daß wonnig und hehr
die Nacht wir teilen.
Nicht an der Wunde,
an der Wunde stirb mir nicht!
Uns beiden vereint
erlösche das Lebenslicht! —
Gebrochen der Blick! —
Still das Herz! —
Treuloser Tristan,
mir diesen Schmerz?

Nicht eines Atems
flücht'ges Weh'n?
Muß sie nun jammernd
vor dir steh'n,
die sich wonnig dir zu vermählen
mutig kam über Meer?
Zu spät! Zu spät!
Trotziger Mann!
Straf'st du mich so
mit härtestem Bann?
Ganz ohne Huld
meiner Leidens-Schuld?
Nicht meine Klagen
darf ich dir sagen?
Nur einmal, ach!
Nur einmal noch! —
Tristan — ha!
horch — er wacht!
Geliebter —
— Nacht!

(Sie sinkt ohnmächtig über der Leiche zusammen.)

(Kurwenal war sogleich hinter Isolde zurückgekommen; sprachlos in furchtbarer Erschütterung hat er dem Auftritte beigewohnt, und bewegungslos auf Tristan hingestarrt.)

(Aus der Tiefe hört man jetzt dumpfes Getümmel und Waffengeklirr. — Der Hirt kommt über die Mauer gestiegen, hastig und leise zu Kurwenal sich wendend.)

Hirt.

Kurwenal! Hör'!
Ein zweites Schiff.

(Kurwenal fährt auf und blickt über die Brüstung, während der Hirt aus der Ferne erschüttert auf Tristan und Isolde sieht.)

Kurwenal

(in Wut ausbrechend).

Tod und Hölle!
Alles zur Hand!
Marke und Melot
hab' ich erkannt. —
Waffen und Steine!
Hilf mir! Ans Tor!

(Er springt mit dem Hirt an das Tor, das beide in der Hast zu verrammeln suchen.)

Der Steuermann
(stürzt herein).
Marke mir nach
mit Mann und Volk!
Vergeb'ne Wehr!
Bewältigt sind wir.

Kurwenal.
Stell' dich und hilf! —
Solang' ich lebe,
lugt mir keiner herein!

Brangänes Stimme
(außen, von unten her).
Isolde, Herrin!

Kurwenal.
Brangänes Ruf?
(Hinabrufend.)
Was such'st du hier?

Brangäne.
Schließ' nicht, Kurwenal!
Wo ist Isolde?

Kurwenal.
Verrät'rin duch du?
Weh' dir, Verruchte!

Melots Stimme
(von außen).
Zurück, du Tor!
Stemm' dich dort nicht!

Kurwenal.
Heiaha dem Tag,
da ich dich treffe!
Stirb, schändlicher Wicht!
(Melot, mit gewaffneten Männern, erscheint unter dem Tor. Kurwenal stürzt sich auf ihn und streckt ihn zu Boden.)

Melot
(sterbend).
Wehe mir! — Tristan!

Brangäne
(immer noch außen).
Kurwenal! Wütender!
Hör', du betrügst dich.

Kurwenal.
Treulose Magd! —
Drauf! Mir nach!
Werft sie zurück!
(Sie kämpfen.)

Marke
(von außen).
Halte, Rasender!
Bist du von Sinnen?

Kurwenal.
Hier wütet der Tod.
Nichts andres, König,
ist hier zu holen:
willst du ihn kiesen, so komm'!
(Er dringt auf ihn ein.)

Marke.
Zurück, Wahnsinniger!

Brangäne
(hat sich seitwärts über die Mauer geschwungen und eilt in den Vordergrund).
Isolde! Herrin!
Glück und Heil! —
Was seh' ich, ha!
Leb'st du? Isolde!
(Sie stürzt auf Isolde, und müht sich um sie. — Während dem hat Marke mit seinem Gefolge Kurwenal mit dessen Helfern zurückgetrieben, und dringt herein. Kurwenal, schwer verwundet, schwankt vor ihm her nach dem Vordergrunde.)

Marke.
O Trug und Wahn!
Tristan, wo bist du?

Kurwenal.
Da liegt er — da —
hier, wo ich liege —!
(Er sinkt bei Tristans Füßen zusammen.)

Marke.

Tristan! Tristan!
Isolde! Weh'!

Kurwenal
(nach Tristans Hand fassend).

Tristan! Trauter!
Schilt mich nicht,
daß der Treue auch mit kommt!
(Er stirbt.)

Marke.

Tot denn alles!
Alles tot?
Mein Held! Mein Tristan!
Trautester Freund!
Auch heute noch
mußt du den Freund verraten?
Heut', wo er kommt
dir höchste Treu' zu bewähren?
Erwach'! Erwach'!
Erwache meinem Jammer,
du treulos treuester Freund!

Brangäne
(die in ihren Armen Isolde wieder zu sich gebracht).

Sie wacht! Sie lebt!
Isolde, hör'!
Hör' mich, süßeste Frau!
Glückliche Kunde
laß mich dir melden:
vertrautest du nicht Brangänen?
Ihre blinde Schuld
hat sie gesühnt;
als du verschwunden,
schnell fand sie den König:
des Trankes Geheimnis
erfuhr der kaum,
als mit sorgender Eil'
in See er stach,
dich zu erreichen,

dir zu entsagen,
dich zuzuführen dem Freund.

Marke.

Warum, Isolde,
warum mir das?
Da hell mir ward enthüllt,
was zuvor ich nicht fassen konnt',
wie selig, daß ich den Freund
frei von Schuld da fand!
Dem holden Mann
dich zu vermählen,
mit vollen Segeln
flog ich dir nach:
doch Unglückes
Ungestüm,
wie erreicht es, wer Frieden bringt?
Die Ernte mehrt' ich dem Tod:
der Wahn häufte die Not!

Brangäne.

Hör'st du uns nicht?
Isolde! Traute!
Vernimmst du die Treue nicht?

Isolde

(die teilnahmlos vor sich hingeblickt, ohne zu vernehmen, heftet das Auge endlich auf Tristan).

Mild und leise
wie er lächelt,
wie das Auge
hold er öffnet:
seht ihr, Freunde,
seht ihr's nicht?
Immer lichter
wie er leuchtet,
wie er minnig
immer mächt'ger,
Stern-umstrahlet
hoch sich hebt:

seht ihr, Freunde,
seht ihr's nicht?
Wie das Herz ihm
mutig schwillt,
voll und hehr
im Busen quillt;
wie den Lippen
wonnig mild
süßer Atem
sanft entweht: —
Freunde, seht —
fühlt und seht ihr's nicht? —
Höre ich nur
diese Weise,
die so wunder-
voll und leise,
Wonne klagend
alles sagend,
mild versöhnend
aus ihm tönend,
auf sich schwingt,
in mich dringt,
hold erhallend
um mich klingt?
Heller schallend,
mich umwallend,
sind es Wellen
sanfter Lüfte?
Sind es Wogen
wonniger Düfte?
Wie sie schwellen,
mich umrauschen,
soll ich atmen,
soll ich lauschen?
Soll ich schlürfen,
untertauchen,
süß in Düften
mich verhauchen?
In des Wonnemeeres

wogendem Schwall,
in der Duft-Wellen
tönendem Schall,
in des Welt-Atems
wehendem All —
ertrinken —
versinken —
unbewußt —
höchste Lust!

(Wie verklärt sinkt sie sanft in Brangänes Armen auf Tristans Leiche. — Große Rührung und Entrücktheit unter den Umstehenden, Marke segnet die Leichen. — Der Vorhang fällt langsam.)

Ein Brief an Hector Berlioz.

Paris. — Februar 1860.

Lieber Berlioz!

Als ein gemeinsames Schicksal vor fünf Jahren in London uns in nähere Berührung brachte, rühmte ich mich eines Vorteiles über Sie, des Vorteiles, imstande zu sein, Ihre Werke vollkommen zu verstehen und zu würdigen, während die meinigen in einem sehr wesentlichen Punkte Ihnen immer fremd und unverständlich bleiben würden. Ich hatte dabei hauptsächlich den instrumentalen Charakter Ihrer Werke im Sinne, und, durch die Erfahrung belehrt, wie vollendet Orchesterstücke unter günstigen Umständen zur Aufführung zu bringen sind, während dramatische Musikwerke, sobald sie den herkömmlichen Rahmen des eigentlichen frivolen Operngenres verlassen, im besten Fall nur sehr fern annähernd von unsern Opern-Personalen wiedergegeben werden können, ließ ich das Haupthindernis, welches Ihnen für das Verständnis meiner Intentionen entgegensteht, nämlich ihre Unkenntnis der deutschen Sprache, mit der meine dramatischen Konzeptionen so innig zusammenhängen, fast noch aus dem Auge. Mein Schicksal zwingt mich nun, den Versuch zu machen, mich dieses Vorteiles zu begeben; seit eilf Jahren bleibe ich von der Möglichkeit ausgeschlossen, mir meine eigenen Werke vorzuführen, und es graut mir davor, noch länger der vielleicht einzige Deutsche bleiben zu sollen, der meinen „Lohengrin“ nicht gehört hat. Nicht Ehrgeiz noch Ausbreitungssucht werden es daher sein, die

mich auf das Unternehmen leiten, die Gastfreundschaft Frankreichs auch für meine dramatischen Arbeiten nachzusuchen; ich werde versuchen, durch gute Übersetzungen meine Werke hier aufführbar zu machen, und, wenn man der unerhörten Lage des Autors, der auf so mühevollen Umwegen zum Anhören seiner eigenen Schöpfungen zu gelangen sich quält, Sympathie und Gunst gewährt, so darf ich es wohl für möglich halten, eines Tages auch Ihnen, lieber Berlioz, mich ganz und vollkommen bekannt zu machen.

Durch ihren letzten, meinen Konzerten gewidmeten Artikel, der so viel des Schmeichelhaften und Anerkennenden für mich enthielt, haben Sie mir aber noch einen anderen Vorteil überlassen, dessen ich mich jetzt bedienen will, um in Kürze Sie und das Publikum, vor welches Sie die Frage einer „musique de l'avenir" ganz ernstlich brachten, über dieses wunderliche Ding aufzuklären. Da auch Sie der Meinung zu sein scheinen, es handele sich hier um eine „Schule", die sich jenen Titel gäbe und deren Meister ich sei, so erkenne ich, daß auch Sie zu denen gehören, welche wirklich nicht bezweifeln zu dürfen glauben, ich habe es mir einfallen lassen, irgendwie und irgend einmal Thesen aufzustellen, welche Sie in zwei Reihen gliedern, von denen die erste, zu deren Annahme Sie sich bereit erklären, sich durch längst und zu jeder Zeit anerkannte Gültigkeit auszeichnet, während die zweite, gegen die Sie protestieren zu müssen glauben, vollkommenen Unsinn enthält. Sehr bestimmt drücken Sie sich nicht darüber aus, ob Sie mir nur die törichte Eitelkeit, etwas längst Anerkanntes für etwas Neues ausgeben zu wollen, oder die Hirnverrücktheit, etwas durchaus Unsinniges aufrecht halten zu wollen, zuzusprechen gesonnen sind. Bei Ihren freundschaftlichen Gesinnungen für mich kann ich nicht anders glauben, als daß es Ihnen lieb sein muß, prompt aus diesem Zweifel gerissen zu werden. Erfahren Sie daher, daß nicht ich der Erfinder der „musique de l'avenir" bin, sondern ein deutscher Musik-Rezensent, Herr Professor Bischoff in Köln, Freund Ferdinand Hillers, der Ihnen wiederum als Freund Rossinis bekannt geworden sein wird. Veranlassung aber zur Erfindung jenes tollen Wortes scheint ihm ein ebenso blödes als böswilliges Mißverständnis einer schriftstellerischen Arbeit gegeben zu haben, die ich vor zehn Jahren unter dem Titel das „Kunstwerk der Zu-

kunst" veröffentlichte. Ich verfaßte diese Schrift zu einer Zeit, wo erschütternde Lebensvorfälle mich für länger von der Ausübung meiner Kunst entfernt hatten, wo nach vielen und reichen Erfahrungen mein Geist sich sammelte zu einer gründlicheren Untersuchung von Problemen der Kunst und des Lebens, welche bis dahin mich rätselvoll eingenommen hatten. Ich hatte die Revolution erlebt und erkannt, mit welch unglaublicher Verachtung unsere öffentliche Kunst und deren Institute von ihr angesehen wurden, so daß bei vollkommenem Siege namentlich der sozialen Revolution eine gänzliche Zerstörung jener Institute in Aussicht zu stehen schien. Ich untersuchte die Gründe dieser Verachtung, und mußte zu meinem Erstaunen beinahe die ganz gleichen erkennen, die Sie, lieber Berlioz, z. B. bestimmen, bei jeder Gelegenheit mit Eifer und Bitterkeit über den Geist jener öffentlichen Kunstinstitute sich zu ergießen; nämlich das Bewußtsein davon, daß diese Institute, also hauptsächlich das Theater, und namentlich das Operntheater, in ihrem Verhalten zum Publikum Tendenzen verfolgen, die mit denen der wahren Kunst und des echten Künstlers nicht das mindeste gemein haben, dagegen diese nur zum Vorwande nehmen, um mit einigem guten Anscheine im Grunde nur den frivolsten Neigungen des Publikums großer Städte zu dienen. Ich frug mich nun weiter, welches die Stellung der Kunst zur Öffentlichkeit sein müßte, um dieser eine unentweihbare Ehrfurcht für sich einzuflößen, und, um die Lösung dieser Frage nicht ganz nur in die Luft zu konstruieren, nahm ich mir die Stellung zum Anhalte, die einst die Kunst zum öffentlichen Leben der Griechen einnahm. Hier traf ich denn auch sofort auf das Kunstwerk, welches allen Zeiten als das vollendetste gelten muß, nämlich das Drama, weil hierin die höchste und tiefste künstlerische Absicht sich am deutlichsten und allgemein-verständlichsten kundgeben kann. Wie wir heute noch staunen, daß einst 30,000 Griechen mit höchster Teilnahme der Aufführung von Tragödien, wie den Äschyleischen, beiwohnen konnten, so frug ich mich auch, welches die Mittel zur Hervorbringung jener außerordentlichen Wirkungen waren, und ich erkannte, daß sie eben in der Vereinigung aller Künste zu dem einzig wahren, großen Kunstwerke lagen. Dies brachte mich auf die Untersuchung des Verhaltens der einzelnen Künste zueinander, und nachdem ich mir das der Plastik zum wirklich darge-

stellten Drama erklärt hatte, prüfte ich die Beziehungen der Musik zur Poesie näher, und hier fand ich Aufklärungen, die mich über vieles, was mich bis dahin beunruhigt hatte, hell ins Reine brachten. Ich erkannte nämlich, daß genau da, wo die Grenzen der einen Kunst sich unübersteiglich einfänden, mit unzweifelhafter Bestimmtheit die Wirksamkeit der anderen Kunst beginne: daß somit durch eine innige Vereinigung beider Künste das jeder einzelnen Unausdrückbare mit überzeugendster Klarheit ausgedrückt werde; wogegen das Bemühen, durch die Mittel der einen Kunstart allein das nur beiden Mögliche auszudrücken, zur Ausartung, zur Verirrung in das rein Unverständliche, zum Verderbnis der einzelnen Kunst selbst führen müsse. Somit war mein Ziel, die Möglichkeit eines Kunstwerkes zu zeigen, in welchem das Höchste und Tiefste, was der Menschengeist zu fassen imstande ist, auf die dem einfachsten Rezeptionsvermögen rein menschlicher Mitgefühle verständlichste Weise mitgeteilt werden könnte, und zwar so bestimmt und überzeugend, daß es keiner reflektierenden Kritik bedürfen sollte, um dieses Verständnis deutlich in sich aufzunehmen. Dieses Werk nannte ich: „Das Kunstwerk der Zukunft".

Ermessen Sie, lieber Berlioz, wie es mir nun vorkommen muß, wenn ich nach zehn Jahren nicht nur aus der Feder obskurer Skribenten, aus dem Haufen halb oder ganz unsinniger Witzbolde, aus dem Geschwätz der ewig nur nachschwatzenden blinden Masse, sondern selbst von einem so ernsten Manne, einem so ungemein begabten Künstler, einem so redlichen Kritiker, einem mir so innig werten Freunde, dieses albernste aller Mißverständnisse einer, wenn irrigen, doch jedenfalls tief gehenden Idee, mit der Phrase einer „musique de l'avenir" mir zugeworfen sehe, und zwar unter Annahmen, die mich, sobald ich irgendwie bei der Abfassung der von Ihnen angezogenen Thesen beteiligt wäre, geradeswegs unter die albernsten Menschen selbst einreihen müßten. Glauben Sie mir nun, da mein Buch Ihnen doch wohl fremd bleiben wird, daß darin speziell von der Musik und ihrem grammatischen Teile, ob man darin Unsinn oder Torheit schreiben solle, gar nicht nur die Rede gewesen ist; bei der Größe meines Vorhabens, und da ich nicht Theoretiker von Fach bin, mußte ich dies füglich anderen überlassen. Ich selbst aber bereue herzlich, meine damals aufgezeichneten Ideen ver-

öffentlicht zu haben, denn, wenn selbst der Künstler wiederum vom Künstler so schwer verstanden wird, wie mir dies neuerdings wieder vorgekommen ist, wenn selbst der gebildetste Kritiker oft so stark im Vorurteil des halb gebildeten Dilettanten befangen ist, daß er im vorgeführten Kunstwerke Dinge hört und sieht, die faktisch darin gar nicht vorkommen, und dagegen das darin Wesentliche gar nicht herausfindet, — wie soll dann endlich der Kunstphilosoph vom Publikum anders verstanden werden, als ungefähr so, wie meine Schrift vom Professor Bischoff in Köln verstanden worden ist? —

Doch nun mehr als genug hiervon. Meines letzten Vorteiles über Sie, in der Frage der „Musik der Zukunft" Bescheid zu wissen, habe ich mich jetzt hiermit begeben. Hoffen wir auf die Zeit, wo wir uns, als Künstler ganz gleich begünstigt, gegenseitig mitteilen können; gönnen Sie meinen Dramen ein Asyl auf Frankreichs gastlichem Boden, und glauben Sie an die herzliche Sehnsucht, mit der ich der ersten und hoffentlich durchaus gelingenden Aufführung der „Trojaner" entgegensehe.

„Zukunftsmusik".

An einen französischen Freund
(Fr. Villot)
als

Vorwort zu einer Prosa-Übersetzung meiner Operndichtungen.

Geehrter Freund!

Sie wünschten durch mich selbst eine klare Bezeichnung derjenigen Ideen zu erhalten, die ich vor nun bereits einer Reihe von Jahren in einer Folge von Kunstschriften in Deutschland veröffentlichte und welche Aufsehen sowie Anstoß genug erregten, um auch in Frankreich mir einen neugierig gespannten Empfang zu bereiten. Sie hielten dies zugleich in meinem eigenen Interesse für wichtig, da Sie freundlich annehmen zu dürfen glaubten, daß durch eine besonnene Darlegung meiner Gedanken viel Irrtum und Vorurteil sich zerstreuen, und somit mancher befangene Kritiker sich in leichtere Lage versetzt fühlen würde, um bei der bevorstehenden Aufführung eines meiner dramatischen Musikwerke in Paris nur das dargestellte Kunstwerk selbst, nicht aber zugleich auch eine bedenklich erscheinende Theorie beurteilen zu dürfen.

Gestehe ich nun, daß es mir äußerst schwer angekommen

sein würde, Ihrer wohlmeinenden Aufforderung zu entsprechen, wenn sie nicht durch den mir ausgedrückten Wunsch, zugleich eine Übersetzung meiner Operndichtungen dem Publikum vorzulegen, mir den Weg angedeutet hätten, auf welchem einzig ich Ihrer Aufforderung entsprechen zu können glaube. Es hätte mich nämlich unmöglich dünken müssen, abermals das Labyrinth theoretischer Spekulation in rein abstrakter Form durchwandern zu sollen; und an der großen Abneigung, die mich gegenwärtig selbst nur von einer Wiederdurchlesung meiner theoretischen Schriften abhält, darf ich erkennen, daß ich mich damals, als ich jene Arbeiten verfaßte, in einem durchaus abnormen Zustande befand, wie er sich in dem Leben eines Künstlers wohl einmal einstellen, nicht gut aber wiederholen kann. Erlauben Sie mir zu allernächst, diesen Zustand in seinen charakteristischen Hauptzügen Ihnen so zu bezeichnen, wie ich ihn gegenwärtig zu erkennen vermag. Wenn Sie mir hierzu einigen Raum gewähren, so darf ich hoffen, von der Schilderung einer subjektiven Stimmung ausgehend, Ihnen den konkreten Gehalt künstlerischer Theorien darzulegen, welche in rein abstrakter Form zu wiederholen mir jetzt eben unmöglich und dem Zweck meiner Mitteilung nicht minder hinderlich sein würde.

Dürfen wir die ganze Natur im großen Überblick als einen Entwicklungsgang vom Unbewußtsein zum Bewußtsein bezeichnen, und stellt sich namentlich im menschlichen Individuum dieser Prozeß am auffallendsten dar, so ist die Beobachtung desselben im Leben des Künstlers gewiß schon deshalb eine der interessantesten, weil eben in ihm und seinen Schöpfungen die Welt selbst sich darstellt und zum Bewußtsein kommt. Auch im Künstler ist aber der darstellende Trieb seiner Natur nach durchaus unbewußt, instinktiv, und selbst da, wo er der Besonnenheit bedarf, um das Gebild seiner Intuition mit Hilfe der ihm vertrauten Technik zum objektiven Kunstwerk zu gestalten, wird für die entscheidende Wahl seiner Ausdrucksmittel ihn nicht eigentlich die Reflexion, sondern immer mehr ein instinktiver Trieb, der eben den Charakter seiner besonderen Begabung ausmacht, bestimmen. Die Nötigung zu anhaltender Reflexion wird bei ihm erst da eintreten, wo er auf eine große Behinderung in der Anwendung der ihm nötigen Ausdrucksmittel stößt, also da, wo ihm die Mittel der Darstellung seiner künstlerischen Absicht an-

haltend erschwert oder gar verwehrt sind. In dem letztgemeinten Falle wird sich in steigendem Verhältnisse derjenige Künstler befinden, der zur Darstellung seiner Absicht nicht nur des leblosen Werkzeuges, sondern einer Vereinigung lebendiger künstlerischer Kräfte bedarf. Einer solchen Vereinigung im ausgesprochensten Sinne bedarf der dramatische Dichter, um sein Gedicht zum verständlichsten Ausdruck zu bringen; er ist hierfür an das Theater gewiesen, welches, als Inbegriff der darstellenden Kunst, mit den ihm eigentümlichen Gesetzen selbst einen bestimmten Kunstzweig ausmacht. Zu diesem Theater tritt der dramatische Dichter zunächst als zu einem fertigen Kunstelement heran; mit ihm, mit seinem eigentümlichen Wesen, hat er sich zu verschmelzen, um seine künstlerische Absicht verwirklicht zu sehen. Sind die Tendenzen des Dichters mit denen des Theaters vollkommen übereinstimmend, so kann von dem von mir genannten Konflikt nicht die Rede sein, und einzig der Charakter jener Übereinstimmung ist zu erwägen, um über den Wert des dadurch zutage geförderten Kunstwerkes zu bestimmen. Sind dagegen jene Tendenzen von Grund aus vollkommen divergierend, so muß die Not des Künstlers leicht zu begreifen sein, der sich gezwungen sieht, zum Ausdruck seiner künstlerischen Absicht sich eines Kunstorganes zu bedienen, welches ursprünglich einer anderen Absicht angehört als der seinigen.

Das notgedrungene Innewerden, daß ich mich in einer solchen Lage befand, zwang mich in einer bestimmten Periode meines Lebens zum Innehalten auf der Bahn des mehr oder minder bewußtlosen künstlerischen Produzierens, um in andauernder Reflexion mir diese problematische Lage durch Erforschung ihrer Gründe zum Bewußtsein zu bringen. Ich darf annehmen, daß das vorliegende Problem noch nie einem Künstler so stark sich aufgedrängt hat als gerade mir, weil die hierbei in das Spiel getretenen künstlerischen Elemente sich gewiß noch nie so mannigfaltig und eigentümlich berührten als hier, wo einerseits Poesie und Musik, andererseits die moderne lyrische Szene, das bedenklichste und zweideutigste öffentliche Kunstinstitut unserer Zeit, das Operntheater, in Vereinigung treten sollten.

Lassen Sie mich zuvörderst Ihnen einen in meinen Augen sehr wichtigen Unterschied bezeichnen, welcher in der Stellung der Opernautoren in Frankreich und Italien und derjenigen in

Deutschland zum Operntheater stattfindet; dieser ist so bedeutend, daß Sie aus der Charakteristik dieses Unterschiedes leicht begreifen werden, wie das gemeinte Problem gerade nur einem deutschen Autor so ersichtlich hat aufstoßen können.

In Italien, wo das Operngenre sich zuerst ausbildete, wurde dem Musiker von je keine andere Aufgabe gestellt, als für einzelne bestimmte Sänger, bei welchen das dramatische Talent ganz in zweite Linie trat, eine Anzahl von Arien zu schreiben, die diesen Virtuosen einfach Gelegenheit geben sollten, ihre ganz spezifische Gesangsfertigkeit zur Geltung zu bringen. Gedicht und Szene lieferten zu dieser Ausstellung der Virtuosenkunst nur den Vorwand für Zeit und Raum; mit der Sängerin wechselte die Tänzerin ab, welche ganz dasselbe tanzte, was jene sang, und der Komponist hatte keine andere Aufgabe, als Variationen des einen bestimmten Arientypus zu liefern. Hier war demnach volle Übereinstimmung, und zwar bis in das kleinste Detail, weil namentlich auch der Komponist für ganz bestimmte Sänger komponierte und die Individualität dieser jenem den Charakter der zu liefernden Arienvariation anzeigte. Die italienische Oper wurde so zu einem Kunstgenre ganz für sich, wie es mit dem wahren Drama nichts zu tun hatte, auch der Musik eigentlich fremd blieb; denn von dem Aufkommen der Oper in Italien datiert für die Kunstkenner zugleich der Verfall der italienischen Musik; eine Behauptung, die demjenigen einleuchten wird, der sich einen vollen Begriff von der Erhabenheit, dem Reichtum und der unaussprechlich ausdrucksvollen Tiefe der italienischen Kirchenmusik der früheren Jahrhunderte verschafft hat, und z. B. nach einer Anhörung des „Stabat mater“ von Palestrina unmöglich die Meinung aufrecht erhalten können wird, daß die italienische Oper eine legitime Tochter dieser wundervollen Mutter sei. — Dies hier im Vorbeigehen erwähnt, lassen Sie uns für unseren nächsten Zweck nur das eine festhalten, daß in Italien bis auf unsere Tage vollkommene Übereinstimmung zwischen den Tendenzen des Operntheaters und denen des Komponisten herrscht.

Auch in Frankreich hat sich dieses Verhältnis nicht geändert, nur steigerte sich hier die Aufgabe sowohl für den Sänger wie für den Komponisten; denn mit ungleich größerer Bedeutung als in Italien trat hier der dramatische Dichter zur Mitwirkung ein. Dem Charakter der Nation und einer unmittelbar voran-

gehenden bedeutenden Entwicklung der dramatischen Poesie und Darstellungskunst angemessen stellten sich die Forderungen dieser Kunst auch maßgebend für die Oper ein. Im Institut der „Großen Oper" bildete sich ein fester Stil aus, der, in seinen Grundzügen den Regeln des Théâtre français entlehnt, die vollen Konventionen und Erfordernisse einer dramatischen Darstellung in sich schloß. Ohne für jetzt ihn näher charakterisieren zu wollen, halten wir hier nur das eine fest, daß es ein bestimmtes Mustertheater gab, an welchem dieser Stil gleichmäßig gesetzgebend für Darsteller und Autor sich ausbildete; daß der Autor den genau begrenzten Rahmen vorfand, den er mit Handlung und Musik zu erfüllen hatte, mit bestimmten, sicher geschulten Sängern und Darstellern im Auge, mit denen er sich für seine Absicht in voller Übereinstimmung befand.

Nach Deutschland gelangte die Oper als vollkommen fertiges ausländisches Produkt, dem Charakter der Nation von Grund aus fremd. Zunächst beriefen deutsche Fürsten italienische Operngesellschaften mit ihren Komponisten an ihre Höfe; deutsche Komponisten mußten nach Italien ziehen, um dort das Opernkomponieren zu erlernen. Später griffen die Theater dazu, namentlich auch französische Opern dem Publikum in Übersetzungen vorzuführen. Versuche zu deutschen Opern bestanden in nichts anderem als in der Nachahmung der fremden Opern, eben nur in deutscher Sprache. Ein Zentral-Mustertheater hierfür bildete sich nie. In vollster Anarchie bestand alles nebeneinander, italienischer und französischer Stil, und deutsche Nachahmung beider; hierzu Versuche, aus dem ursprünglichen, nie höher entwickelten deutschen Singspiel ein selbständiges, populäres Genre zu gewinnen, meist immer wieder zurückgedrängt durch die Macht des formell Fertigeren, wie es vom Auslande kam.

Ein ersichtlichster Übelstand, der sich unter so verwirrenden Einflüssen ausbildete, war die vollkommene Stillosigkeit der Operndarstellung. In Städten, deren geringere Bevölkerung nur ein kleines, selten wechselndes Theaterpublikum bot, wurden, um das Repertoire durch Mannigfaltigkeit anziehend zu erhalten, im schnellsten Nebeneinander italienische, französische, beiden nachgeahmte oder aus dem niedrigsten Singspiel hervorgegangene deutsche Opern, tragischen und komischen Inhaltes, von ein und denselben Sängern gesungen, vorgeführt. Was für

die vorzüglichsten italienischen Gesangsvirtuosen, mit besonderer Berücksichtigung ihrer individuellen Fähigkeiten, berechnet war, wurde von Sängern ohne Schule, ohne Kehlfertigkeit in einer Sprache, die der italienischen im Charakter vollständig entgegengesetzt ist, in meist lächerlicher Entstellung heruntergesungen. Hierzu französische Opern, auf pathetische Deklamation scharf pointierter rhetorischer Phrasen berechnet, in Übersetzungen vorgeführt, welche von literarischen Handlangern in Eile für den niedrigsten Preis verfertigt waren, meistens ohne alle Beachtung des deklamatorischen Zusammenhanges mit der Musik, mit der haarsträubendsten prosodischen Fehlerhaftigkeit; ein Umstand, der allein jede Ausbildung eines gesunden Stiles für den Vortrag verwehrte, Sänger und Publikum gegen den Text gleichgültig machte. Hieraus sich ergebende Unfertigkeit nach allen Seiten; nirgends ein tonangebendes, nach vernünftigen Tendenzen geleitetes Muster-Operntheater; mangelhafte oder gänzlich fehlende Ausbildung selbst nur der vorhandenen Stimmorgane; überall künstlerische Anarchie.

Sie fühlen, daß für den wahren, ernsten Musiker dies Operntheater eigentlich gar nicht vorhanden war. Bestimmte ihn Neigung oder Erziehung, sich dem Theater zuzuwenden, so mußte er vorziehen, in Italien für die italienische, in Frankreich für die französische Oper zu schreiben, und während Mozart und Gluck italienische und französische Opern komponierten, bildete sich in Deutschland die eigentlich nationale Musik auf ganz anderen Grundlagen als dem des Operngenres aus. Ganz abgewandt von der Oper, von dem Musikzweige aus, von dem die Italiener mit der Entstehung der Oper sich losrissen, entwickelte in Deutschland sich die eigentliche Musik von Bach bis Beethoven zu der Höhe ihres wundervollen Reichtums, welcher die deutsche Musik zu ihrer anerkannten allgemeinen Bedeutung geführt hat.

Für den deutschen Musiker, der von dem ihm eignen Felde der Instrumental- und Choralmusik aus auf die dramatische Musik blickte, fand sich im Operngenre somit keine fertige imponierende Form vor, welche durch ihre relative Vollendung in der Weise ihm als Muster hätte dienen können, wie er dies andererseits in den ihm eigenen Musikgattungen vorfand. Während im Oratorium, und namentlich in der Symphonie, ihm eine edle, vollendete Form vorlag, bot ihm die Oper ein zusammen-

hangloses Gewirr kleiner, unentwickelter Formen, auf welchen eine ihm unbegreifliche, alle Freiheit der Entwicklung beeinträchtigende Konvention haftete. Um recht zu fassen, was ich meine, vergleichen Sie die breit und reich entwickelten Formen einer Symphonie Beethovens mit den Musikstücken seiner Oper „Fidelio"; Sie fühlen sogleich, wie der Meister sich hier beengt und behindert fühlte, und zu der eigentlichen Entfaltung seiner Macht fast gar nie gelangen konnte, weshalb er, wie um sich doch einmal in seiner ganzen Fülle zu ergehen, mit gleichsam verzweiflungsvoller Wucht sich auf die Ouvertüre warf, in ihr ein Musikstück von bis dahin unbekannter Breite und Bedeutung entwerfend. Mißmutig zog er sich von diesem einzigen Versuche einer Oper zurück, ohne jedoch dem Wunsche zu entsagen, ein Gedicht finden zu können, welches ihm die volle Entfaltung seiner musikalischen Macht ermöglichen dürfte. Ihm schwebte eben das Ideal vor.

In Wahrheit mußte im deutschen Musiker für dieses ihm problematisch dünkende, immer ihn reizende und immer wieder ihn abstoßende, in der Realität seiner ihm vorgeführten Form ihm durchaus unbefriedigend dünkende Kunstgenre, die Oper, notwendig eine ideale Richtung entstehen; und hierin liegt die eigentümliche Bedeutung der deutschen Kunstbestrebungen, nicht nur in diesem, sondern in fast jedem Kunstgebiete. Erlauben Sie mir, diese Bedeutung etwas näher zu charakterisieren.

Unstreitig sind die romanischen Nationen Europas zeitig zu einem großen Vorzug vor den germanischen gelangt, nämlich in der Ausbildung der Form. Während Italien, Spanien und Frankreich für das Leben wie für die Kunst diejenige gefällige und ihrem Wesen entsprechende Form sich bildeten, welche für alle Äußerung des Lebens und der Kunst schnell eine allgemein gültige, gesetzmäßige Anwendung erhielt, blieb Deutschland nach dieser Seite hin in einem unleugbar anarchischen Zustande, der dadurch, daß man jener fertigen Form der Ausländer selbst sich zu bedienen suchte, kaum verdeckt, sondern nur vermehrt werden konnte. Der offenbare Nachteil, in welchen hierdurch die deutsche Nation für alles, was Form betrifft (und wie weit erstreckt sich dieses!), geriet, hielt sehr natürlich auch die Entwicklung deutscher Kunst und Literatur so lange zurück, daß er seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Deutschland sich eine

ähnliche Bewegung erzeugte, wie die romanischen Nationen sie seit dem Beginn des Zeitalters der Renaissance erlebt hatten. Diese deutsche Bewegung konnte zunächst fast nur den Charakter einer Reaktion gegen die ausländische, entstellte und daher auch entstellende romanische Form annehmen; da dies aber nicht zugunsten einer etwa nur unterdrückten, sondern in Wahrheit gar nicht vorhandenen deutschen Form geschehen konnte, so drängte die Bewegung entschieden zum Auffinden einer idealen, rein menschlichen, einer Nationalität nicht ausschließlich angehörenden Form hin. Die ganz eigentümliche, neue und in der Kunstgeschichte nie dagewesene Wirksamkeit der beiden größten deutschen Dichter, Goethe und Schiller, zeichnet sich dadurch aus, daß zum ersten Male ihnen dieses Problem einer idealen, rein menschlichen Kunstform in ihrer umfassendsten Bedeutung Aufgabe des Forschens wurde, und fast ist das Aufsuchen dieser Form der wesentlichste Hauptinhalt auch ihres Schaffens gewesen. Rebellisch gegen den Zwang der Form, die noch den romanischen Nationen als Gesetz galt, gelangten sie dazu, diese Form objektiv zu betrachten, mit ihren Vorzügen auch ihrer Nachteile inne zu werden, von ihr aus auf den Ursprung aller europäischen Kunstform, derjenigen der Griechen, zurückzugehen, in nötiger Freiheit das volle Verständnis der antiken Form sich zu erschließen und von hier aus auf eine ideale Kunstform auszugehen, welche, als rein menschliche, vom Zwange der engeren nationalen Sitte befreit, diese Sitte selbst zu einer rein menschlichen, nur den ewigsten Gesetzen gehorchenden ausbilden sollte.

Der Nachteil, in welchem sich bis hierher der Deutsche dem Romanen gegenüber befand, schlüge demnach so zu einem Vorteil um. Während z. B. der Franzose, einer vollständig ausgebildeten, in allen Teilen kongruent sich abschließenden Form vollkommen befriedigt und ihren unabänderlich dünkenden Gesetzen willig gehorsam gegenüberstehend, sich selbst nur zur steten Reproduktion dieser Form, somit (in einem höheren Sinne) zu einer gewissen Stagnation seiner inneren Produktivität angehalten fühlt, würde der Deutsche, mit voller Anerkennung der Vorteile einer solchen Stellung, dennoch auch ihre bedeutenden Nachteile erkennen; das Unfreie in ihr würde ihm nicht entgehen und die Aussicht auf eine ideale Kunstform sich eröffnen, in welcher das ewig Gültige einer jeden Kunstform, befreit von

den Fesseln des Zufälligen und Unwahren, sich ihm darstellte. Die unermeßlich wichtige Bedeutung dieser Kunstform müßte dann darin bestehen, daß sie, des beschränkenden Momentes der engeren Nationalität entbehrend, eine allgemein verständliche, jeder Nation zugängliche wäre. Steht dieser Eigenschaft in bezug auf die Literatur die Verschiedenheit der europäischen Sprachen hindernd entgegen, so müßte in der Musik, dieser allen Menschen gleich verständlichen Sprache, die große, ausgleichende Macht gegeben sein, welche, die Sprache der Begriffe in die der Gefühle auflösend, das Geheimste der künstlerischen Anschauung zur allgemeinen Mitteilung brächte, namentlich wenn diese Mitteilung durch den plastischen Ausdruck der dramatischen Darstellung zu derjenigen Deutlichkeit erhoben würde, die bisher die Malerei für sich allein als ihre eigentümliche Wirksamkeit ansprechen durfte.

Sie sehen hier im Fluge den Plan desjenigen Kunstwerkes vorgezeichnet, das sich mir als Ideal immer deutlicher darstellte und welches in theoretischen Zügen näher zu bezeichnen ich mich einst gedrängt fühlte, zu einer Zeit, wo mich ein allmählich immer stärker angewachsener Widerwille vor demjenigen Kunstgenre, das mit dem von mir gemeinten Ideale die abschreckende Ähnlichkeit des Affen mit dem Menschen hat, dermaßen einnahm, daß ich weit fort, in die vollständigste Zurückgezogenheit vor ihm zu fliehen mich getrieben fühlte.

Um diese Periode Ihnen verständlich zu machen, lassen Sie mich, ohne mit biographischen Details Sie zu ermüden, Ihnen vor allem nur den eigentümlichen Widerstreit bezeichnen, in welchem zu unserer Zeit ein deutscher Musiker sich versetzt fühlte, der, mit der Symphonie Beethovens im Herzen, zum Befassen mit der modernen Oper, wie ich sie Ihnen als in Deutschland wirksam bezeichnet habe, sich gedrängt sieht.

Trotz einer ernst-wissenschaftlichen Erziehung war ich von frühester Jugend an in steter naher Berührung mit dem Theater. Die erste Jugend fiel in die letzten Lebensjahre Karl Maria von Webers, welcher in der gleichen Stadt, Dresden, periodisch seine Opern aufführte. Meine ersten Eindrücke von der Musik erhielt ich von diesem Meister, dessen Weisen mich mit schwärmerischem Ernst erfüllten, dessen Persönlichkeit mich enthusiastisch faszinierte. Sein Tod im fernen Lande erfüllte mein kindliches

Herz mit Grauen. Von Beethoven erfuhr ich zuerst, als man mir auch von seinem Tode erzählte, der nicht lange nach Webers Hinscheiden erfolgte; dann lernte ich auch seine Musik kennen, gleichsam angezogen von der rätselhaften Nachricht seines Sterbens. Von so ernsten Eindrücken angeregt, bildete sich in mir immer stärker der Hang zur Musik aus. Erst später jedoch, nachdem meine anderweitigen Studien mich namentlich in das klassische Altertum eingeführt und in mir den Trieb zu dichterischen Versuchen erweckt hatten, gelangte ich dazu, die Musik gründlicher zu studieren. Zu einem von mir verfaßten Trauerspiele wollte ich eine Musik schreiben. Rossini soll einst seinen Lehrmeister gefragt haben, ob er zum Opernkomponieren die Erlernung des Kontrapunktes nötig habe? Da dieser, mit dem Hinblick auf die moderne italienische Oper, die Frage verneinte, stand der Schüler gern ab. Nachdem mein Lehrer mich die schwierigsten kontrapunktistischen Künste gelehrt hatte, sagte er mir: „Wahrscheinlich werden Sie nie in den Fall kommen, eine Fuge zu schreiben; allein daß Sie sie schreiben können, wird Ihnen technische Selbständigkeit geben und alles Übrige Ihnen leicht machen." So geschult, betrat ich die praktische Laufbahn eines Musikdirektors beim Theater, und begann von mir verfaßte Operntexte zu komponieren.

Diese kleine biographische Notiz genüge Ihnen. Nach dem, was ich Ihnen vom Zustand der Oper in Deutschland gesagt, werden Sie leicht weiter auf meinen Entwicklungsgang schließen können. Das ganz eigentümliche, nagende Wehgefühl, das mich beim Dirigieren unserer gewöhnlichen Opern befiel, wurde oft wieder durch ein ganz unsägliches, enthusiastisches Wohlgefühl unterbrochen, wenn hier und da, bei Aufführungen edlerer Werke, mir die ganz unvergleichliche Wirkung dramatischer Musikkombinationen, eben im Momente der Darstellung, wie zum innerlichsten Bewußtsein kam, eine Wirkung von solcher Tiefe, Innigkeit und zugleich unmittelbarster Lebhaftigkeit, wie keine andere Kunst sie hervorzubringen vermag. Daß solche Eindrücke, welche blitzartig mir ungeahnte Möglichkeiten erhellten, immer wieder sich mir bieten konnten, das war es, was immer wieder mich an das Theater fesselte, so heftig auch andererseits der typisch gewordene Geist unserer Opernaufführungen mich mit Ekel erfüllte. Unter derartigen Eindrücken von besonders leb-

hafter Natur entsinne ich mich der Anhörung einer Oper Spontinis in Berlin, unter des Meisters eigener Leitung; ganz gehoben und veredelt fühlte ich mich eine Zeitlang, als ich einer kleinen Operngesellschaft Méhuls herrlichen „Joseph" einstudierte. Als ich vor etwa zwanzig Jahren mich für längere Zeit nach Paris gewandt, konnten die Aufführungen der Großen Oper durch die Vollendung der musikalischen und plastischen Mise en scène nicht verfehlen, einen höchst blendenden und anfeuernden Eindruck auf mich hervorzubringen. Im höchsten Grade bestimmend hatten aber schon in früherer Jugend die Kunstleistungen einer dramatischen Sängerin von — für mich — ganz unübertroffenem Werte, der Schröder-Devrient, gewirkt. Auch Paris, vielleicht Sie selbst, lernten diese große Künstlerin zu ihrer Zeit kennen. Das ganz unvergleichliche dramatische Talent dieser Frau, die ganz unnachahmliche Harmonie und die individuelle Charakteristik ihrer Darstellungen, die ich wirklich mit leibhaftigen Augen und Ohren wahrnahm, erfüllten mich mit einem für meine ganze künstlerische Richtung entscheidenden Zauber. Die Möglichkeit solcher Leistungen hatte sich mir erschlossen, und, sie im Auge, bildete sich in mir eine gesetzmäßige Anforderung nicht nur für die musikalisch-dramatische Darstellung, sondern auch für die dichterisch-musikalische Konzeption eines Kunstwerkes aus, dem ich kaum noch den Namen „Oper" geben mochte. Ich war betrübt, diese Künstlerin genötigt zu sehen, um Stoff für ihr Darstellungstalent zu gewinnen, sich die unbedeutendsten Produktionen auf dem Felde der Opernkompositionen anzueignen, und war ich wiederum erstaunt darüber, welche Innigkeit und welch hinreißende Schönheit sie in die Darstellung des Romeo in Bellinis schwachem Werke zu legen wußte, so sagte ich mir zugleich, welch unvergleichliches Kunstwerk dasjenige sein müßte, das in allen seinen Teilen des Darstellungstalentes einer solchen Künstlerin und überhaupt eines Vereines von ihr gleichen Künstlern vollkommen würdig wäre.

Je höher nun unter solchen Eindrücken sich in mir die Idee von dem im Operngenre zu Leistenden spannte, und je mehr ich die Ausführung dieser Idee mir namentlich dadurch als wirklich zu ermöglichen vorstellte, daß der ganze reiche Strom, zu welchem Beethoven die deutsche Musik hatte anschwellen lassen, in das Bett dieses musikalischen Dramas geleitet würde, um so

niederschlagender und abstoßender mußte der tägliche Verkehr mit dem eigentlichen Opernwesen, das so unendlich fern von dem erkannten inneren Ideale ablag, auf mich wirken. Erlassen Sie mir die Schilderung des endlich bis zur Unerträglichkeit wachsenden inneren Mißmutes, der die Seele des Künstlers erfüllte, welcher, die Möglichkeiten der Verwirklichung eines unvergleichlich vollkommenen Kunstwerkes immer deutlicher gewahrend, zugleich sich in den undurchbrechlichen Kreis einer täglichen Beschäftigung mit dem Kunstgenre gebannt sah, das in seiner gewöhnlichen, handwerksmäßigen Ausübung ihm gerade nur das volle Gegenteil von dem ihn erfüllenden Ideale zeigte. Alle meine Versuche, auf Reform im Operninstitute selbst hinzuwirken, meine Vorschläge, durch eine fest ausgesprochene Tendenz diesem Institute selbst die Richtung zur Verwirklichung meiner idealeren Wünsche zu geben, indem das nur höchst selten sich zeigende Vortreffliche zum Maßstabe für alle Leistungen gemacht würde, — alle diese Bemühungen scheiterten. Mit deutlichster Bestimmtheit mußte ich endlich einsehen lernen, worauf es in der Kultur des modernen Theaters und namentlich in der Oper, abgesehen ist, und diese unleugbare Erkenntnis war es, die mich mit Ekel und Verzweiflung in dem Maße erfüllte, daß ich, jeden Reformversuch aufgebend, mich gänzlich vom Befassen mit jenem frivolen Institute zurückzog.

Ich hatte die dringendste und intimste Veranlassung erhalten, die unabänderliche Beschaffenheit des modernen Theaters mir aus seiner sozialen Stellung selbst zu erklären zu suchen. Es war nicht zu leugnen, daß es ein törichtes Trachten sei, ein Institut, welches in seiner öffentlichen Wirksamkeit fast ausschließlich auf Zerstreuung und Unterhaltung einer aus Langeweile genußsüchtigen Bevölkerung bestimmt und außerdem auf Geldgewinn zur Erschwingung der Kosten der hierfür berechneten Schaustellungen angewiesen ist, zu dem geradeswegs entgegengesetzten Zwecke zu verwenden, nämlich eine Bevölkerung ihren gemeinen Tagesinteressen zu entreißen, um sie zur Andacht und zum Erfassen des Höchsten und Innigsten, was der menschliche Geist faßt, zu stimmen. Ich hatte Zeit, über die Gründe jener Stellung des Theaters zu unserer Öffentlichkeit nachzudenken und dagegen die Grundlagen derjenigen sozialen Verhältnisse zu erwägen, die aus sich das von mir gemeinte Theater mit eben

der Notwendigkeit bedingen würden, wie jenes aus unseren modernen Verhältnissen hervorgeht. Wie ich für den Charakter meines dramatisch-musikalischen Ideales in den seltenen einzelnen Leistungen genialer Künstler einen realen Anhalt gewonnen hatte, gewährte mir die Geschichte auch für das von mir gedachte ideale Verhältnis des Theaters zur Öffentlichkeit ein typisches Modell. Ich fand es im Theater des alten Athen, dort, wo das Theater seine Räume nur an besonderen heiligen Festtagen öffnete, wo mit dem Genusse der Kunst zugleich eine religiöse Feier begangen ward, an welcher die ausgezeichnetsten Männer des Staates sich selbst als Dichter und Darsteller beteiligten, um gleich Priestern vor der versammelten Bevölkerung der Stadt und des Landes zu erscheinen, welche mit so hoher Erwartung von der Erhabenheit des vorzuführenden Kunstwerkes erfüllt war, daß ein Äschylos, ein Sophokles die tiefsinnigsten aller Dichtungen, sicher ihres Verständnisses, dem Volke vorführen konnten.

Die Gründe des Verfalles dieses unvergleichlichen Kunstwerkes, nach denen ich voll Trauer mich fragen mußte, stellten sich mir alsbald dar. Zunächst fesselten meine Aufmerksamkeit die sozialen Ursachen dieses Verfalles, und ich glaubte sie in den Gründen des Verfalles des antiken Staates selbst zu finden. Demzufolge suchte ich auf die sozialen Grundlagen derjenigen staatlichen Gestaltung des menschlichen Geschlechtes zu schließen, welche die Fehler des antiken Staates verbessernd, einen Zustand begründen könnte, in welchem das Verhältnis der Kunst zum öffentlichen Leben, wie es einst in Athen bestand, sich in womöglich noch edlerer und jedenfalls dauernderer Weise wiederherstellen müßte. Die hierauf bezüglichen Gedanken legte ich in einem Schriftchen: „Die Kunst und die Revolution" betitelt, nieder; meinen ursprünglichen Wunsch, es in einer Folge von Artikeln in einer französischen politischen Zeitschrift zu veröffentlichen, gab ich auf, als man mir versicherte, die damalige Periode (es war im Jahre 1849) sei nicht geeignet, die Aufmerksamkeit des Pariser Publikums für einen solchen Gegenstand zu gewinnen. Gegenwärtig bin ich es, der es für zu weit führend halten würde, Sie mit dem Inhalte jenes Libells näher bekannt zu machen, und gewiß danken Sie mir es, daß ich Sie mit dem Versuche hierzu verschone. Genug, daß ich Ihnen mit dem Obigen

andeutete, bis in welche anscheinend so abliegenden Meditationen ich mich erging, um meinem künstlerischen Ideale einen Boden in einer wiederum doch wohl nur idealen Realität zu gewinnen.

Anhaltender fesselte mich sodann die Erforschung des Charakters jener beklagten Auflösung des großen griechischen Kunstwerkes. Hier gewahrte ich zunächst die auffallende Erscheinung der Auflösung und Trennung der zuvor im vollendeten Drama vereinigten einzelnen Kunstzweige. Aus dem allmächtigen Vereine, in welchem sie, gemeinschaftlich zu einem Zwecke wirkend, es ermöglicht hatten, dem gesamten Volke die erhabensten und tiefsten Absichten der Menschheit allgemein verständlich zu erschließen, lösten die einzelnen Kunstbestandteile sich los, um fortan nicht mehr die begeisternden Lehrer der Öffentlichkeit, sondern der tröstliche Zeitvertreib des speziellen Kunstliebhabers zu werden, so daß, während der Volksmenge Gladiatorenkämpfe und Tiergefechte zur öffentlichen Belustigung vorgeführt wurden, der Gebildetere sich in der Einsamkeit mit Literatur und Malerei beschäftigte. Wichtig war es mir nun vor allem, daß ich erkennen zu müssen glaubte, wie die einzelnen, getrennt fortgebildeten Kunstarten, so sehr auch von großen Genies ihre Ausdrucksfähigkeit schließlich entwickelt und gesteigert wurde, dennoch, ohne in Widernatürlichkeit und entschiedene Fehlerhaftigkeit zu verfallen, nie darauf abzielen konnten, in irgendwelcher Weise jenes allvermögende Kunstwerk zu ersetzen, welches eben nur ihrer Vereinigung hervorzubringen möglich war. Mit den Aussagen der bedeutendsten Kunstkritiker, mit den Untersuchungen z. B. eines Lessing über die Grenzen der Malerei und der Dichtkunst an der Hand, glaubte ich zu der Einsicht zu gelangen, daß jeder einzelne Kunstzweig nach einer Ausdehnung seines Vermögens hin sich entwickelt, die ihn schließlich an die Grenze desselben führt, und daß er diese Grenze, ohne die Gefahr, sich in das Unverständliche und absolut Phantastische, ja Absurde zu verlieren, nicht überschreiten kann. An diesem Punkte glaubte ich in ihm deutlich das Verlangen zu erkennen, der anderen, von diesem Punkte aus einzig vermögenden, verwandten Kunstart die Hand zu bieten; und mußte es mich, im Hinblick auf mein Ideal, lebhaft interessieren, diese Tendenzen in jeder besonderen Kunstart zu verfolgen, so glaubte ich schließlich im Verhältnis

der Poesie zur Musik diese Tendenz am deutlichsten und (namentlich in Gegenwart der ungemeinen Bedeutung der neueren Musik) am auffallendsten nachweisen zu können. Indem ich mir auf diese Weise dasjenige Kunstwerk vorzustellen suchte, in welchem alle einzelnen Kunstarten, zu ihrer eigenen höchsten Vervollkommnung, sich zu vereinigen hätten, traf ich von selbst auf den bewußten Anblick desjenigen Ideals, das unbewußt sich allmählich in mir gebildet und dem verlangenden Künstler vorgeschwebt hatte. Da ich, namentlich in Erinnerung der von mir erkannten, durchaus fehlerhaften Stellung des Theaters zur Öffentlichkeit, die Ermöglichung einer vollendeten Erscheinung dieses idealen Kunstwerkes nicht in die Gegenwart setzen konnte, bezeichnete ich mein Ideal als „das Kunstwerk der Zukunft". Unter diesem Titel veröffentlichte ich eine bereits ausführlichere Schrift, in welcher ich die soeben bezeichneten Gedanken näher darlegte, und diesem Titel verdanken wir (im Vorbeigehen sei es erwähnt) die Erfindung des Gespenstes einer „Musik der Zukunft", welches auf so populäre Weise auch in französischen Kunstberichten seinen Spuk treibt und von dem Sie leicht nun erraten werden, aus welchem Mißverständnis und zu welchem Zwecke es erfunden worden ist.

Auch mit der näheren Vorführung der Details dieser Schrift verschone ich Sie, verehrter Freund! Ich messe ihr selbst keinen anderen Wert bei, als den sie für diejenigen haben kann, denen es nicht uninteressant dünken muß, zu erfahren, wie und in welcher Ausdrucksweise einst ein produzierender Künstler bemüht war, vor allem sich selbst Aufschlüsse über Probleme zu gewinnen, die sonst nur den Kritiker von Fach zu beschäftigen pflegen, diesem aber kaum in der eigentümlichen Weise sich aufdringen können als jenem. Ebenso will ich Ihnen von einer dritten ausgearbeiteteren Kunstschrift, welche ich bald nach der letztgenannten unter dem Titel: „Oper und Drama" veröffentlichte, nur einen allgemeinen Grundriß ihres Inhaltes geben, da ich nicht anders glauben kann, als daß die darin sehr bis in das feinste Detail gehenden Darlegungen meines Hauptgedankens mehr für mich selbst Interesse haben konnten, als sie jetzt und in Zukunft für andere es haben können. Es waren intime Meditationen, die ich, vom ungemein lebhaften Interesse an dem Gegenstande gestachelt, zum Teil in polemischem Charakter vor-

trug. Dieser Gegenstand war eine nähere Erforschung des Verhältnisses der Dichtkunst und der Musik zueinander, diesmal im ganz bestimmten Hinblick auf das dramatische Kunstwerk.

Hier glaubte ich vor allem die irrige Meinung derjenigen zu widerlegen zu haben, welche in dem eigentlichen Operngenre das Ideal, wenn nicht erreicht, doch unmittelbar vorbereitet wähnten. Schon in Italien, mehr aber in Frankreich und Deutschland, hat dieses Problem die bedeutendsten Geister der Literatur beschäftigt. Der Kampf der Gluckisten und Piccinisten in Paris war nichts anderes als ein, seiner Natur nach unentscheidbarer, Kontrovers darüber, ob das Ideal des Dramas in der Oper zu erreichen sei; diejenigen, welche diese These bejahend aufrechterhalten zu dürfen glaubten, wurden trotz ihrer anscheinenden Siege durch die Gegner im bedenklichen Schach gehalten, sobald diese in der Oper die Musik in der Weise prädominierend bezeichneten, daß dieser allein und nicht der Poesie ihre Erfolge beizumessen seien. Voltaire, der theoretisch der ersteren Ansicht geneigt war, sah dem konkreten Falle gegenüber sich doch wieder zu dem niederschlagenden Ausspruche genötigt: „Ce qui est trop sot pour être dit, on le chante“. In Deutschland, wo, von Lessing zuerst angeregt, zwischen Schiller und Goethe das gleiche Problem, und zwar mit entschiedener Neigung zur günstigsten Erwartung von der Oper, diskutiert wurde, bestätigte der letztere, Goethe, im schlagendsten Widerspruch zu seiner theoretischen Meinung, ganz unwillkürlich den Ausspruch Voltaires; er selbst verfaßte nämlich verschiedene Operntexte, und, um sich auf das Niveau des Genres zu stellen, hielt er es für gut, in Erfindung wie Ausführung sich so trivial wie möglich zu halten, so daß wir nur mit Bedauern diese höchst seichten Stücke unter die Zahl seiner Dichtungen aufgenommen sehen können.

Daß diese günstige Meinung von geistreichen Köpfen so oft wieder aufgenommen werden, nie aber sich erfüllen konnte, zeigte mir einerseits die anscheinend naheliegende Möglichkeit, durch eine vollgültige Vereinigung der Poesie und Musik im Drama das Höchste zu erreichen, andererseits aber eben die fundamentale Fehlerhaftigkeit des eigentlichen Operngenres, eine Fehlerhaftigkeit, die der Natur der Sache nach nicht dem Musiker zuerst zum Bewußtsein kommen konnte, und sonst auch dem literarischen Dichter notwendig entgehen mußte. Der Dichter,

der eben nicht selbst Meister war, traf in der Oper ein festgezimmertes Gerüst musikalischer Formen an, welches ihm von vornherein ganz bestimmte Gesetze für die Erfindung und Ausführung der zu liefernden dramatischen Unterlage gab. An diesen Formen konnte nicht er, sondern nur der Musiker etwas ändern; welcher Art ihr Gehalt war, das deckte der zu Hilfe gerufene Dichter, ohne es zu wollen, aber dadurch auf, daß er in Erfindung des Sujets und der Verse sich zu einer auffallenden Herabstimmung seines poetischen Vermögens, bis zur offenbaren, und von Voltaire deshalb gegeißelten, Trivialität veranlaßt sah. In Wahrheit wird es nicht nötig sein, die Mißlichkeit und Flachheit, ja Lächerlichkeit des Genres des Opernlibrettos aufzudecken; selbst in Frankreich bestanden die besten Versuche dieser Art mehr darin, diesen Übelstand eher zu verdecken, als ihn zu heben. Das eigentliche Gerüst der Oper blieb somit dem Dichter stets ein unantastbarer, fremder Gegenstand, zu dem er sich fremd und nur gehorchend verhielt, und es haben sich deshalb, mit seltenen und ungünstigen Ausnahmen, wahrhaft große Dichter nie mit der Oper zu tun gemacht.

Es fragt sich jetzt nur, wie es dem Musiker möglich gewesen sein sollte, der Oper die ideale Bedeutung zu geben, wenn der Dichter, in seiner praktischen Berührung mit ihr, nicht einmal die Anforderungen, die wir an jedes vernünftige Schauspiel machen, aufrecht erhalten konnte? Dem Musiker, der, stets nur in der Ausbildung eben jener rein musikalischen Formen begriffen, nichts anderes als ein Feld zur Ausübung seines spezifischen musikalischen Talentes vor sich sah? Das Widerspruchsvolle und Verkehrte in den Erwartungen, die man hierin von dem Musiker hegte, glaube ich in dem ersten Teile meiner letztgenannten Schrift: „Oper und Drama" genau dargelegt zu haben. Indem ich meine höchste Bewunderung des Schönen und Hinreißenden, was große Meister in diesem Gebiete leisteten, ausdrückte, hatte ich, wenn ich die Schwächen ihrer Leistungen aufdeckte, nicht nötig, ihren anerkannten Kunstruhm zu schmälern, weil ich den Grund dieser Schwächen eben in der Fehlerhaftigkeit des Genres selbst nachweisen konnte. Worauf es mir nach dieser immerhin unerfreulichen Darstellung eigentlich ankam, war aber, den Beweis davon zu liefern, daß die vielen geistreichen Köpfen vorgeschwebte ideale Vollendung der Oper zuallernächst nur in

einer gänzlichen Veränderung des Charakters der Teilnahme des **Dichters** an dem Kunstwerke bedingt sein könnte.

Um die für ihre Wirksamkeit so entscheidend gedachte Teilnahme des Dichters mir als eine freiwillige und von diesem selbst ersehnte darzustellen, beachtete ich vor allem die oben bereits berührten, wiederholt und bedeutungsvoll ausgesprochenen Hoffnungen und Wünsche großer Dichter, in der Oper ein ideales Kunstgenre erreicht zu sehen. Ich suchte den Sinn dieser Neigung mir zu erklären und glaubte ihn in dem natürlichen Verlangen des Dichters zu finden, welches für die Konzeption wie für die Form ihn bestimmt, das Material des abstrakten Begriffes, die Sprache in einer Weise zu verwenden, daß es auf das Gefühl selbst wirke. Wie diese Tendenz bereits in der Erfindung des dichterischen Stoffes selbst vorherrschend ist und erst dasjenige Lebensbild der Menschheit ein poetisches genannt wird, in welchem alle nur der abstrakten Vernunft erklärlichen Motive verschwinden, um sich dagegen als Motive des rein menschlichen Gefühles darzustellen, so ist sie unverkennbar auch einzig maßgebend für die Form und den Ausdruck der dichterischen Darstellung; in seiner Sprache sucht der Dichter der abstrakten, konventionellen Bedeutung der Worte ihre ursprünglich sinnliche unterzustellen, und durch rhythmische Anordnung, sowie endlich durch den fast schon musikalischen Schmuck des Reimes im Verse, sich einer Wirkung seiner Phrase zu versichern, die das Gefühl wie durch Zauber gefangen nehmen und bestimmen soll. In dieser seinem eigensten Wesen notwendigen Tendenz des Dichters sehen wir ihn endlich an der Grenze seines Kunstzweiges anlangen, auf welcher die Musik unmittelbar bereits berührt wird, und als das gelungenste Werk des Dichters müßte uns daher dasjenige gelten, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik würde.

Als den idealen Stoff des Dichters glaubte ich daher den „Mythos" bezeichnen zu müssen, dieses ursprünglich namenlos entstandene Gedicht des Volkes, das wir zu allen Zeiten von den großen Dichtern der vollendeten Kulturperioden immer wieder neu behandelt antreffen; denn bei ihm verschwindet die konventionelle, nur der abstrakten Vernunft erklärliche Form der menschlichen Verhältnisse fast vollständig, um dafür nur das ewig Verständliche, rein Menschliche, aber eben in der unnachahmlichen

konkreten Form zu zeigen, welche jedem echten Mythos seine so schnell erkenntliche individuelle Gestalt verleiht.“ Den hierher gehörigen Untersuchungen widmete ich den zweiten Teil meines Buches und führte meine Darstellung bis zu der Frage, welche die vollendetste Darstellungsform dieses idealen dichterischen Stoffes sein müsse?

In einem dritten Teile nun versenkte ich mich in die Untersuchung der hier berührten technischen Möglichkeiten der Form und gewann, als Ergebnis dieser Untersuchung, daß nur die ungemein reiche, früheren Jahrhunderten gänzlich unbekannte Entwicklung, welche die Musik in unseren Zeiten erlangt hat, die Aufdeckung jener Möglichkeiten herbeiführen konnte.

Ich fühle die Wichtigkeit dieser Behauptung zu stark, um nicht bedauern zu müssen, hier nicht den Ort ersehen zu dürfen, an welchem eine umfassende Begründung dieser These mir erlaubt sein könnte. In dem genannten dritten Teile glaube ich diese Begründung, wenigstens für meine Überzeugung genügend, niedergelegt zu haben, und wenn ich daher hier unternehme, in wenigen Zügen Ihnen meine Ansicht über diesen Gegenstand mitzuteilen, so ersuche ich Sie, auf Treu' und Glauben annehmen zu wollen, daß, was Ihnen paradox erscheinen sollte, an jenem Orte wenigstens näher belegt sich vorfindet.

Unleugbar haben seit der Wiedergeburt der schönen Künste unter den christlichen Völkern Europas zwei Kunstarten eine ganz neue und so vollendete Entwicklung erhalten, wie sie im klassischen Altertume sie noch nicht gefunden hatten; ich meine die Malerei und die Musik. Die wundervolle ideale Bedeutung, welche die Malerei bereits im ersten Jahrhunderte der Renaissance gewann, steht so außer allem Zweifel, und das Charakteristische dieser Kunstbedeutung ist so wohl ergründet worden, daß wir hier eben nur auf die Neuheit dieser Erscheinung im Gebiete der allgemeinen Kunstgeschichte sowie darauf hinweisen wollten, daß diese Erscheinung der neueren Kunst ganz eigentümlich angehört. In einem noch höheren und — ich glaube — noch bedeutungsvolleren Grade haben wir dasselbe von der modernen Musik zu behaupten. Die dem Altertume gänzlich unbekannte Harmonie, ihre undenklich reiche Erweiterung und

Anwendung durch Polyphonie sind die Erfindung und das eigentümlichste Werk der neueren Jahrhunderte.

Bei den Griechen kennen wir die Musik nur als Begleiterin des Tanzes; die Bewegung des Tanzes gab ihr, wie dem vom Sänger zur Tanzweise gesungenen Gedichte, die Gesetze des Rhythmus, welche Vers und Melodie so entschieden bestimmten, daß die griechische Musik (unter welcher die Poesie fast immer mit verstanden war) nur als der in Tönen und Worten sich aussprechende Tanz angesehen werden kann. Diese im Volke lebenden, ursprünglich der heidnischen Götterfeier angehörenden Tanzweisen waren es, welche, den Inbegriff aller antiken Musik ausmachend, von den frühesten christlichen Gemeinden zur Feier auch ihres allmählich sich ausbildenden Gottesdienstes verwendet wurden. Diese ernste Feier, welche den Tanz als weltlich und gottlos völlig ausschloß, ließ natürlich auch das Wesentliche der antiken Melodie, den ungemein lebhaften und wechselvollen Rhythmus, ausfallen, wodurch die Melodie den rhythmisch gänzlich unakzentuierten Charakter des noch heute in unseren Kirchen gebräuchlichen Chorales annahm. Offenbar war mit der Entziehung der rhythmischen Beweglichkeit dieser Melodie aber das ihr eigentümliche Motiv des Ausdruckes geraubt und von dem ungemein geringen Ausdruck der antiken Melodie, sobald ihr eben dieser Schmuck des Rhythmus genommen war, hätten wir somit noch heute Gelegenheit, uns zu überzeugen, sobald wir sie uns nämlich auch ohne die jetzt ihr untergelegte Harmonie denken. Den Ausdruck der Melodie, seinem innersten Sinne gemäß, zu heben, erfand nun aber der christliche Geist die vielstimmige Harmonie auf der Grundlage des vierstimmigen Akkordes, welcher durch seinen charakteristischen Wechsel den Ausdruck der Melodie fortan motivierte, wie zuvor ihn der Rhythmus bedungen hatte. Zu welch wundervoll innigem, bis dahin nie und in keiner Weise gekanntem Ausdrucke die melodische Phrase hierdurch gelangte, ersehen wir mit stets neuer Ergriffenheit aus den ganz unvergleichlichen Meisterwerken der italienischen Kirchenmusik. Die verschiedenen Stimmen, welche ursprünglich nur bestimmt waren, den untergelegten harmonischen Akkord mit der Note der Melodie zugleich zu Gehör zu bringen, erhielten hier endlich selbst eine frei und ausdrucksvoll fortschreitende Entwicklung, so daß mit Hilfe der sogenannten kontrapunktischen Kunst

jede dieser, der eigentlichen Melodie (dem sogenannten Canto fermo) untergelegten Stimmen mit selbständigem Ausdruck sich bewegte, wodurch, eben in den Werken der hochgeweihtesten Meister, ein solcher kirchlicher Gesang in seinem Vortrage eine so wunderbare, das Herz bis in das tiefste Innere erregende Wirkung hervorbrachte, daß durchaus keine ähnliche Wirkung irgend einer anderen Kunst sich ihr vergleichen kann.

Den Verfall dieser Kunst in Italien, und die gleichzeitig eintretende Ausbildung der Opernmelodie von seiten der Italiener, kann ich nicht anders als einen Rückfall in den Paganismus nennen. Als mit dem Verfall der Kirche das weltliche Verlangen auch für die Anwendung der Musik beim Italiener die Oberhand gewann, half man sich am leichtesten dadurch, daß man der Melodie ihre ursprüngliche rhythmische Eigenschaft wiedergab und für den Gesang sie ebenso wie früher für den Tanz verwandte. Die auffallenden Inkongruenzen des modernen, im Einklange mit der christlichen Melodie entwickelten Verses mit dieser ihm aufgelegten Tanzmelodie, übergehe ich hier besonders nachzuweisen und möchte Sie nur darauf aufmerksam machen, daß diese Melodie gegen diesen Vers sich fast ganz indifferent verhielt und ihre variationenhafte Bewegung endlich einzig vom Gesangsvirtuosen sich diktieren ließ. Was uns jedoch am meisten bestimmt, die Ausbildung dieser Melodie als einen Rückfall, nicht aber als einen Fortschritt zu bezeichnen, ist, daß sie ganz unleugbar die ungemein wichtige Erfindung der christlichen Musik, die Harmonie und die sie verkörpernde Polyphonie, für sich nicht zu verwenden wußte. Auf einer harmonischen Grundlage von solcher Dürftigkeit, daß sie der Begleitung füglich ganz entbehren kann, hat die italienische Opernmelodie auch in bezug auf die Fügung und Verbindung ihrer Teile sich mit einem so ärmlichen periodischen Bau begnügt, daß der gebildete Musiker unserer Zeit mit traurigem Erstaunen vor dieser kärglichen, fast kindischen Kunstform steht, deren enge Grenzen selbst den genialsten Tonsetzer, wenn er sich mit ihr befaßt, zu einer vollkommenen formellen Stabilität verurteilen.

Eine eigentümliche neue Bedeutung gewann dagegen derselbe Trieb nach Verweltlichung der christlichen Kirchenmusik in Deutschland. Auch deutsche Meister gingen wieder auf die ursprüngliche rhythmische Melodie zurück, wie sie neben der Kirchen-

musik im Volke als nationale Tanzweise ununterbrochen fortgelebt hatte. Statt aber die reiche Harmonie der christlichen Kirchenmusik fahren zu lassen, suchten diese Meister vielmehr im Vereine mit der lebhaft bewegten rhythmischen Melodie auch die Harmonie zugleich neu auszubilden, und zwar in der Weise, daß Rhythmus und Harmonie gleichmäßig im Ausdruck der Melodie zusammentrafen. Hierbei ward die selbständig sich bewegende Polyphonie nicht nur beibehalten, sondern bis zu der Höhe ausgebildet, wo jede der Stimmen, vermöge der kontrapunktischen Kunst, selbständig am Vortrage der rhythmischen Melodie teilnahm, so daß die Melodie nicht mehr nur im ursprünglichen Canto fermo, sondern in jeder der begleitenden Stimmen ebenfalls sich vortrug. Wie hierdurch selbst im kirchlichen Gesang da, wo der lyrische Schwung zur rhythmischen Melodie drängte, eine ganz unerhört mannigfaltige und durchaus nur der Musik eigene Wirkung von hinreißendster Gewalt erzielt werden konnte, erfährt derjenige leicht, dem es vergönnt ist, eine schöne Aufführung Bachscher Vokalkompositionen zu hören, und ich verweise hier unter anderem namentlich auf eine achtstimmige Motette von Sebastian Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied!", in welcher der lyrische Schwung der rhythmischen Melodie wie durch ein Meer von harmonischen Wogen braust.

Aber eine noch freiere und bis zum feinsten, mannigfaltigsten Ausdruck gesteigerte Entwicklung sollte die hier bezeichnete Ausbildung der rhythmischen Melodie auf der Grundlage der christlichen Harmonie endlich in der Instrumentalmusik gewinnen. Ohne zunächst auf die intensive Bedeutung des Orchesters Rücksicht zu nehmen, erlaube ich mir, Ihre Aufmerksamkeit hier zuerst nur auf die formelle Erweiterung der ursprünglichen Tanzmelodie zu lenken. Durch die Ausbildung des Quartettes der Streichinstrumente bemächtigte sich die polyphone Richtung der selbständigen Behandlung der verschiedenen Stimmen, in gleicher Weise wie der Gesangstimmen in der Kirchenmusik, auch des Orchesters, und emanzipierte dieses somit aus der unterwürfigen Stellung, in der es bis dahin, wie noch heute in der italienischen Oper, eben nur zur rhythmisch-harmonischen Begleitung verwendet wurde. Höchst interessant und über das Wesen aller musikalischen Form einzig aufklärend ist es nun, zu beobachten, wie alles Trachten der deutschen Meister darauf ausging, der ein-

fachen Tanzmelodie, von Instrumenten selbständig vorgetragen, eine allmählich immer reichere und breitere Entwicklung zu geben. Diese Melodie bestand ursprünglich nur aus einer kurzen Periode von wesentlichen vier Takten, welche verdoppelt oder auch vervierfacht wurden; ihr eine größere Ausdehnung zu geben, und so zu einer breiteren Form zu gelangen, in welcher auch die Harmonie sich reicher entwickeln könne, scheint die Grundtendenz unserer Meister gewesen zu sein. Die eigentümliche Kunstform der Fuge, auf die Tanzmelodie angewandt, gab Veranlassung zur Erweiterung auch der Zeitdauer des Stückes dadurch, daß diese Melodie in allen Stimmen abwechselnd vorgetragen, bald in Verkürzungen, bald in Verlängerungen, durch harmonische Modulationen in wechselndem Lichte gezeigt, durch kontrapunktische Neben- und Gegenthemen in interessanter Bewegung erhalten wurde. Ein zweites Verfahren bestand darin, daß man mehrere Tanzmelodien aneinanderfügte, sie je nach ihrem charakteristischen Ausdrucke miteinander abwechseln ließ, und ihre Verbindungen durch Übergänge, in welchen die kontrapunktische Kunst sich besonders hilfreich zeigte, herstellte. Auf dieser einfachen Grundlage bildete sich das eigentümliche Kunstwerk der Symphonie aus. Haydn war der geniale Meister, der diese Form zuerst zu breiter Ausdehnung entwickelte und ihr durch unerschöpflichen Wechsel der Motive, sowie ihrer Verbindungen und Verarbeitungen, eine tief ausdrucksvolle Bedeutung gab. Während die italienische Opernmelodie bei ihrem dürftigen formellen Bau verblieben war, hatte sie jedoch im Munde der begabtesten und gefühlvollsten Sänger, getragen vom Atem des edelsten Musikorganes, eine den deutschen Meistern bis dahin unbekannte sinnlich-anmutige Färbung erhalten, deren süßer Wohllaut ihren Instrumentalmelodien abging. Mozart war es, der dieses Zaubers inne ward und, indem er der italienischen Oper die reichere Entwicklung der deutschen Instrumentalkompositionsweise zuführte, den vollen Wohllaut der italienischen Gesangsweise der Orchestermelodie wiederum mitteilte. Das reiche, vielverheißende Erbe der beiden Meister trat Beethoven an; er bildete das symphonische Kunstwerk zu einer so fesselnden Breite der Form aus, und erfüllte diese Form mit einem so unerhört mannigfaltigen und hinreißenden melodischen Inhalt, daß wir heute vor der Beethovenschen Symphonie wie vor dem Mark-

steine einer ganz neuen Periode der Kunstgeschichte überhaupt stehen; denn durch sie ich eine Erscheinung in die Welt getreten, von welcher die Kunst keiner Zeit und keines Volkes etwas auch nur annähernd Ähnliches aufzuweisen hat.

In dieser Symphonie wird von Instrumenten eine Sprache gesprochen, von welcher man insofern zu keiner Zeit vorher eine Kenntnis hatte, als hier mit einer bisher unbekannten Andauer der rein musikalische Ausdruck in den undenklich mannigfaltigsten Nuancen den Zuhörer fesselt, sein Innerstes in einer, keiner anderen Kunst erreichbaren Stärke anregt, in seinem Wechsel ihm eine so freie und kühne Gesetzmäßigkeit offenbarend, daß sie uns mächtiger als alle Logik dünken muß, ohne daß jedoch die Gesetze der Logik im mindesten in ihr enthalten wären, vielmehr das vernunftmäßige, am Leitfaden von Grund und Folge sich bewegende Denken hier gar keinen Anhalt findet. So muß uns die Symphonie geradeswegs als eine Offenbarung aus einer anderen Welt erscheinen; und in Wahrheit deckt sie uns einen von dem gewöhnlichen logischen Zusammenhang durchaus verschiedenen Zusammenhang der Phänomene der Welt auf, von welchem das eine zuvörderst unleugbar ist, nämlich, daß er mit der überwältigendsten Überzeugung sich uns aufdrängt und unser Gefühl mit einer solchen Sicherheit bestimmt, daß die logisierende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt und entwaffnet wird.

Die metaphysische Notwendigkeit der Auffindung dieses ganz neuen Sprachvermögens gerade in unseren Zeiten scheint mir in der immer konventionelleren Ausbildung der modernen Wortsprachen zu liegen. Betrachten wir die Geschichte der Entwicklung dieser Sprachen näher, so treffen wir noch heute in den sogenannten Wortwurzeln auf einen Ursprung, der uns deutlich zeigt, wie im ersten Anfange die Bildung des Begriffes von einem Gegenstande fast ganz mit dem subjektiven Gefühle davon zusammenfiel, und die Annahme, daß die erste Sprache der Menschen eine große Ähnlichkeit mit dem Gesange gehabt haben muß, dürfte vielleicht nicht lächerlich erscheinen. Von einer jedenfalls ganz sinnlich subjektiv gefühlten Bedeutung der Worte aus entwickelte sich die menschliche Sprache in einem immer abstrakteren Sinne in der Weise, daß endlich eine nur noch konventionelle Bedeutung der Worte übrig blieb, welche dem Gefühl allen Anteil an dem Verständnisse derselben entzog, wie auch ihre

Fügung und Konstruktion gänzlich nur noch von zu erlernenden Regeln abhängig gemacht wurde. In notwendiger Übereinstimmung mit der sittlichen Entwicklung der Menschen bildete sich in Sitte und Sprache gleichmäßig die Konvention aus, deren Gesetze nicht mehr dem natürlichen Gefühle verständlich waren, sondern durch einzig der Reflexion begreifliche Maximen der Erziehung auferlegt wurden. Seitdem nun die modernen europäischen Sprachen, noch dazu in verschiedene Stämme geteilt, mit immer ersichtlicherer Tendenz ihrer rein konventionellen Ausbildung folgten, entwickelte sich andererseits die Musik zu einem bisher der Welt unbekannten Vermögen des Ausdruckes. Es ist, als ob das durch die Kompression seitens der konventionellen Zivilisation gesteigerte rein menschliche Gefühl sich einen Ausweg zur Geltendmachung seiner ihm eigentümlichen Sprachgesetze gesucht hätte, durch welche es, frei vom Zwange der logischen Denkgesetze, sich selbst verständlich sich ausdrücken könnte. Die ganz ungemeine Popularität der Musik in unserer Zeit, die stets wachsende und bis in alle Schichten der Gesellschaft sich ausbreitende Teilnahme an den Produktionen der tiefsinnigsten Musikgenres, der immer gesteigerte Eifer, die musikalische Ausbildung zu einem wesentlichen Teile der Erziehung zu bestimmen, dies alles, wie es klar ersichtlich und unleugbar ist, bezeugt zugleich die Richtigkeit der Annahme, daß mit der modernen Entwicklung der Musik einem tief innerlichen Bedürfnisse der Menschheit entsprochen worden ist, und die Musik, so unverständlich ihre Sprache nach den Gesetzen der Logik ist, eine überzeugendere Nötigung zu ihrem Verständnisse in sich schließen muß, als eben jene Gesetze sie enthalten.

Gegenüber dieser unabweislichen Erkenntnis dürften der Poesie fortan nur noch zwei Entwicklungswege offen stehen. Entweder gänzliches Übertreten in das Feld der Abstraktion, reine Kombination von Begriffen und Darstellung der Welt durch Erklärung der logischen Gesetze des Denkens. Und dies leistet sie als Philosophie. Oder innige Verschmelzung mit der Musik, und zwar mit derjenigen Musik, deren unendliches Vermögen uns durch die Symphonie Beethovens erschlossen worden ist.

Den Weg hierzu wird die Poesie leicht finden und ihr letztes Aufgehen in die Musik als ihr eigenes, innigstes Verlangen

erkennen, sobald sie an der Musik selbst ein Bedürfnis inne wird, welches wiederum nur die Dichtkunst stillen kann. Um dieses Bedürfnis zu erklären, bestätigen wir zunächst die unvertilgbare Eigentümlichkeit des menschlichen Wahrnehmungsprozesses, welche ihn zum Auffinden der Gesetze der Kausalität drängte, und vermöge welcher vor jeder eindrucksvollen Erscheinung er sich unwillkürlich fragt: Warum? Auch die Anhörung eines symphonischen Tonstückes bringt diese Frage nicht gänzlich zum Schweigen; da es ihr vielmehr nicht zu antworten vermag, bringt sie in das kausale Vorstellungsvermögen des Zuhörers eine Verwirrung, die ihn nicht nur zu beunruhigen imstande ist, sondern auch der Grund eines gänzlich falschen Urteiles wird. Diese störende und doch so unerläßliche Frage in einem Sinne zu beantworten, daß sie von vornherein durch Beschwichtigung gewissermaßen eludiert wird, kann nur das Werk des Dichters sein. Nur aber demjenigen Dichter kann dies gelingen, welcher die Tendenz der Musik und ihres unerschöpflichen Ausdrucksvermögens vollkommen inne hat und sein Gedicht daher so entwirft, daß es in die feinsten Fasern des musikalischen Gewebes eindringen und der ausgesprochene Begriff gänzlich in das Gefühl sich auflösen kann. Ersichtlich kann daher keine Dichtungsform hierzu tauglich sein als diejenige, in welcher der Dichter nicht mehr beschreibt, sondern seinen Gegenstand zur wirklichen, sinnfällig überzeugenden Darstellung bringt; und dies ist nur das Drama. Das Drama, im Moment seiner wirklichen szenischen Darstellung, erweckt im Zuschauer sofort die intime Teilnahme an einer vorgeführten, dem wirklichen Leben, wenigstens der Möglichkeit nach, so treu nachgeahmten Handlung, daß in dieser Teilnahme das sympathische Gefühl des Menschen bereits selbst in den Zustand von Ekstase gerät, wo es jenes verhängnisvolle Warum? vergißt, und somit in höchster Anregung willig sich der Leitung jener neuen Gesetze überläßt, nach welchen die Musik sich so wunderbar verständlich macht und — in einem tiefen Sinne, — zugleich einzig richtig jenes Warum? beantwortet.

Die technischen Gesetze, nach welchen diese innige Verschmelzung der Musik mit der Poesie im Drama sich zu bewerkstelligen habe, versuchte ich schließlich in jenem dritten Teile der zuletzt genannten Schrift näher zu bezeichnen. Einen Versuch, Ihnen hier diese Darstellung zu wiederholen, verlangen Sie gewiß nicht

von mir, denn bereits habe ich Sie wohl mit den vorangehenden Grundzügen nicht minder ermüdet als mich selbst, und an der eigenen Ermüdung gewahre ich, daß ich ganz gegen Willen mich wieder demjenigen Zustande nähere, der mich gefangen hielt, als ich vor Jahren jene theoretischen Schriften ausarbeitete, und der mein Gehirn so fremdartig krankhaft bedrückte, daß ich zuvor ihn als einen abnormen bezeichnete, in welchen zurückzufallen ich eine lebhafte Scheu trage. —

Abnorm nannte ich jenen Zustand, weil ich das in der künstlerischen Anschauung und Produktion mir unmittelbar gewiß und unzweifellos Gewordene, um es auch meinem reflektierenden Bewußtsein ganz klar zu machen, als ein theoretisches Problem zu behandeln mich gedrängt fühlte, und hierzu der abstrakten Meditation nötig hatte. Nichts kann aber der künstlerischen Natur fremder und peinigender sein als ein solches, seinem gewöhnlichen durchaus entgegengesetztes, Denkverfahren. Er gibt sich ihm daher nicht mit der nötigen kühlen Ruhe hin, die dem Theoretiker von Fach zueigen ist; ihn drängt vielmehr eine leidenschaftliche Ungelduld, die ihm verwehrt, die nötige Zeit auf sorgfältige Behandlung des Stiles zu verwenden; die stets das ganze Bild seines Gegenstandes in sich schließende Anschauung möchte er in jedem Satze vollständig geben; Zweifel daran, ob ihm dies gelinge, treibt ihn zur fortgesetzten Wiederholung des Versuches, was ihn endlich mit Heftigkeit und einer Gereiztheit erfüllt, die dem Theoretiker durchaus fremd sein soll. Auch aller dieser Übel und Fehler wird er inne, und durch das Gefühl von ihnen von neuem beunruhigt, endigt er hastig sein Werk mit dem Seufzer, doch wohl etwa nur von dem verstanden zu werden, der mit ihm schon die gleiche künstlerische Anschauung teilt.

Somit glich mein Zustand einem Krampfe; in ihm suchte ich theoretisch das auszusprechen, was durch unmittelbare künstlerische Produktion unfehlbar überzeugend mitzuteilen mir unter dem zuvor Ihnen bezeichneten Mißverhältnisse meiner künstlerischen Tendenzen zu den Tendenzen unserer öffentlichen Kunst, namentlich des Operntheaters, verwehrt schien. Aus diesem qualvollen Zustande trieb es mich, zur normalen Ausübung meiner künstlerischen Fähigkeiten zurückzukehren. Ich entwarf und führte einen dramatischen Plan von so bedeutender Dimension aus, daß

ich, nur den Anforderungen meines Gegenstandes folgend, mit diesem Werke absichtlich mich von aller Möglichkeit entfernte, es unserem Opernrepertoire, wie es ist, einzuverleiben. Nur unter den außergewöhnlichsten Umständen sollte dieses, eine ganze ausgeführte Tetralogie umfassende musikalische Drama zu einer öffentlichen Aufführung gebracht werden können. Diese mir vorgestellte ideale Möglichkeit, bei der ich mich gänzlich von der modernen Oper entfernt hielt, schmeichelte meiner Phantasie und hob meine Geistesstimmung zu der Höhe, daß ich, alle theoretischen Grillen verjagend, durch von nun an ununterbrochene künstlerische Produktion mich, wie zu meiner Genesung nach schweren Leiden, wieder in mein eigentümliches Naturell versenken konnte. Das Werk, von dem ich Ihnen spreche und welches ich seither größtenteils bereits auch durch musikalische Komposition ausgeführt habe, heißt „Der Ring des Nibelungen". Wenn Sie der gegenwärtige Versuch, andere meiner Operndichtungen in prosaischer Übersetzung Ihnen vorzulegen, nicht verstimmt, dürften Sie mich vielleicht bereit finden, auch mit jenem Dramen-Zyklus ein Gleiches vornehmen zu lassen.

Während ich auf solche Weise, in gänzlicher Resignation auf fernere künstlerische Berührung mit der Öffentlichkeit, mich durch Ausführung neuer künstlerischer Pläne von den Leiden meines mühseligen Ausfluges in das Gebiet der spekulativen Theorie erholte und keine Veranlassung, namentlich auch nicht die törichtesten Mißverständnisse, welche meinen theoretischen Schriften allermeistens zuteil wurden, mich wieder dazu bestimmen konnten, auf jenes Gebiet zurückzukehren, erlebte ich nun andererseits eine Wendung in meinen Beziehungen zur Öffentlichkeit, auf welche ich nicht im mindesten gerechnet hatte. —

Meine Opern, von denen ich eine („Lohengrin") noch gar nicht, die anderen nur an dem Theater, an welchem ich zuvor selbst persönlich wirksam war, aufgeführt hatte, verbreiteten sich mit wachsendem Erfolge über eine immer größere Anzahl, endlich über alle Theater Deutschlands, und gelangten daselbst zu andauernder, unleugbarer Popularität. An dieser, im Grunde seltsam mich überraschenden Erscheinung erneuerte ich Wahrnehmungen, wie ich sie während meiner früheren praktischen Laufbahn oft gemacht, und die, wenn einerseits das Operntheater mich abstieß, andererseits mich immer wieder daran fesselten, in-

dem sie mir Ausnahmen zeigten und durch einzelne ungemein reiche Leistungen und ihre Wirkungen mir Möglichkeiten aufdeckten, die, wie ich Ihnen oben andeutete, mich zum Erfassen idealer Entwürfe bestimmten. Ich war bei keiner von allen diesen Aufführungen meiner Opern zugegen, und konnte daher nur aus den Berichten verständiger Freunde, sowie aus dem charakteristischen Erfolge der Leistungen beim Publikum selbst, auf den Geist derselben schließen. Das Bild, welches ich mir aus den Berichten meiner Freunde zu entnehmen habe, ist nicht der Art, mich über den Geist jener Aufführungen im allgemeinen zu einer günstigeren Ansicht zu stimmen, als ich sie mir über den Charakter unserer Opernvorstellungen überhaupt hatte bilden müssen. In meinen pessimistischen Ansichten somit im ganzen bestätigt, genoß ich nun aber den Vorteil des Pessimisten, über das hier und da auftauchende Gute, ja Ausgezeichnete, mich um so mehr zu freuen, als ich mich nicht berechtigt glaubte, es erwarten und fordern zu dürfen; während ich früher, als Optimist, das Gute und Ausgezeichnete, weil es möglich war, als strenge Forderung an alles festgestellt hatte, was mich dann zu Intoleranz und Unerkenntlichkeit getrieben. Die einzelnen vortrefflichen Leistungen, von denen ich somit ganz unerwartet erfuhr, erfüllten mich mit neuer Wärme sowie zur dankbarsten Anerkennung; hatte ich bisher nur in einem allgemein vollkommen begründeten Zustande die Möglichkeit vollgültiger Kunstleistungen erblickt, so stellte sich mir diese Möglichkeit jetzt als ausnahmsweise erreichbar dar.

Fast noch wichtiger regte mich aber die Wahrnehmung des außerordentlich warmen Eindruckes an, den meine Opern, und zwar selbst bei sehr zweifelhaften, oft sogar sehr entstellenden Aufführungen, dennoch auf das Publikum hervorgebracht hatten. Bedenke ich, wie abgeneigt und feindselig sich namentlich anfänglich die Kritiker, welchen meine zuvor erschienenen Kunstschriften ein Gräuel waren und die von meinen, obgleich in einer früheren Periode geschriebenen Opern hartnäckig annahmen, sie seien mit reflektierender Absichtlichkeit nach jenen Theorien verfaßt, gegen diese Opern sich ausließen, so kann ich in dem ausgesprochenen Gefallen des Publikums an Werken gerade von meiner Tendenz nichts anderes als ein sehr wichtiges und sehr ermutigendes Zeichen erblicken. Ein von der Kritik unbeirrtes Gefallen des größeren Publikums war leicht verständlich, wenn

einst die Kritiker, wie es in Deutschland geschah, ihm zuriefen: „Wendet euch ab von den verführerischen Sirenenklängen Rossinis, verschließt euer Ohr seinem leichten Melodiengetändel!" und das Publikum dennoch mit Vergnügen diese Melodien hörte. Hier aber trat der Fall ein, wo die Kritiker unablässig das Publikum warnten, sein Geld nicht für Dinge auszugeben, die ihm unmöglich Vergnügen machen könnten; denn was es einzig in der Oper suche, Melodien, Melodien — die seien in meinen Opern ganz und gar nicht vorhanden, sondern nichts wie die langweiligsten Rezitative und der unverständlichste musikalische Gallimathias; kurz — „Zukunftsmusik"!

Nehmen Sie an, welchen Eindruck es nun auf mich machen mußte, nicht nur die unwiderleglichsten Beweise eines wirklich populären Erfolges meiner Opern beim gesamten deutschen Publikum, sondern auch persönliche Kundgebungen einer vollständigen Umkehr des Urteils und der Gesinnung von solchen Leuten zu erhalten, die bis dahin, nur an der lasziveſten Tendenz der Oper und des Balletts Geschmack findend, mit Verachtung und Widerwillen jede Zumutung, einer ernsteren Tendenz der dramatisch-musikalischen Kunst ihre Aufmerksamkeit zu widmen, von sich gewiesen hatten! Diese Begegnungen sind mir nicht selten zuteil geworden, und welche ermutigenden, tief versöhnenden Schlüsse ich aus ihnen ziehen zu dürfen glaubte, erlaube ich mir in Kürze Ihnen hier anzudeuten.

Offenbar handelte es sich hier nicht um die größere oder geringere Stärke meines Talentes, da selbst die mir feindseligsten Kritiker nicht gegen dieses, sondern gegen die von mir befolgte Tendenz sich aussprachen und meine endlichen Erfolge dadurch zu erklären suchten, daß mein Talent besser als meine Tendenz sei. Somit hatte ich, von der mir etwa schmeichelhaften Anerkennung meiner Fähigkeiten unberührt, mich eben nur dessen zu freuen, daß ich von einem richtigen Instinkte ausgegangen war, wenn ich in der gleichmäßigen gegenseitigen Durchdringung der Poesie und der Musik dasjenige Kunstwerk mir als zu ermöglichen dachte, welches im Moment der szenischen Aufführung mit unwiderstehlich überzeugendem Eindrucke wirken müßte, und zwar in der Weise, daß alle willkürliche Reflexion vor ihm sich in das reine menschliche Gefühl auflöse. Daß ich diese Wirkung hier erreicht sah, trotz der noch jedenfalls sehr großen Schwächen der

Aufführung, auf deren vollste Richtigkeit ich andererseits so sehr viel geben muß, dies hat mich aber zu noch kühneren Ansichten von der all-ermöglichenden Wirksamkeit der Musik bestimmt, über die ich schließlich mich Ihnen noch ausführlicher verständlich zu machen suchen werde.

Über diesen schwierigen und doch so äußerst wichtigen Punkt mich klar mitzuteilen, kann ich nur hoffen, wenn ich nichts anderes als die Form ins Auge fasse. In meinen theoretischen Arbeiten hatte ich versucht, mit der Form zugleich den Inhalt zu bestimmen; da dies, eben in der Theorie, nur in abstrakter, nicht in konkreter Darstellung geschehen konnte, setzte ich mich hierbei notwendig einer großen Unverständlichkeit oder doch Mißverständlichkeit aus. Ich möchte deshalb, wie ich oben erklärte, ein solches Verfahren, auch in dieser Mitteilung an Sie, um keinen Preis gern wieder einschlagen. Dennoch erkenne ich das Mißliche, von einer Form zu sprechen, ohne ihren Inhalt in irgend einer Weise zu bezeichnen. Wie ich Ihnen anfänglich gestand, war es daher die durch Sie zugleich an mich ergangene Aufforderung, auch eine Übersetzung meiner Operndichtungen Ihnen vorzulegen, welche mich überhaupt bestimmen konnte, den Versuch zu machen, Ihnen gültige Aufklärungen über mein theoretisches Verfahren, soweit es mir selbst bewußt geworden ist, zu geben. Lassen Sie mich Ihnen daher ein Weniges über diese Dichtungen sagen; hoffentlich macht mir dies möglich, Ihnen alsdann nur noch von der musikalischen Form zu sprechen, auf die es hier so sehr ankommt und über die sich so viel irrige Vorstellungen verbreitet haben.

Zuvörderst muß ich Sie aber um Nachsicht bitten, Ihnen diese Operndichtungen nicht anders als in prosaischer Übersetzung vorlegen zu können. Die unendlichen Schwierigkeiten, die uns die Übersetzung in Versen des „Tannhäuser", welcher nun nächstens dem Pariser Publikum durch vollständige szenische Aufführung bekannt gemacht werden soll, kostete, haben gezeigt, daß derartige Arbeiten eine Zeit erfordern, welche diesmal auf die Übersetzung meiner übrigen Stücke nicht verwendet werden konnte. Davon, daß diese Dichtungen auch durch die poetische Form einen Eindruck auf Sie machen sollten, muß ich daher gänzlich absehen und einzig mich damit begnügen, Ihnen den Charakter des Sujets, die dramatische Behandlung und ihre Tendenz zu zeigen,

um dadurch Sie auf den Anteil hinzuweisen, den der Geist der Musik an ihrer Konzeption und Gestaltung hatte. Möge hierfür diese Übersetzung genügen, die keinen anderen Anspruch macht, als den ursprünglichen Text so wortgetreu wie möglich wiederzugeben.

Die drei ersten dieser Dichtungen: „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin", waren von mir bereits vor der Abfassung meiner theoretischen Schriften verfaßt, komponiert und, mit Ausnahme des „Lohengrin", auch szenisch aufgeführt. An ihnen (wenn dies an der Hand des Sujets vollständig möglich wäre) könnte ich Ihnen daher den Gang der Entwicklung meiner künstlerischen Produktivität bis zu dem Punkte nachweisen, wo ich mich veranlaßt sah, mir theoretisch Rechenschaft über mein Verfahren zu geben. Doch erwähne ich dies nur, um Sie darauf aufmerksam zu machen, wie sehr man sich irrt, wenn man diesen drei Arbeiten unterlegen zu müssen glaubt, ich habe sie mit bewußter Absicht nach mir gebildeten abstrakten Regeln abgefaßt. Lassen Sie sich vielmehr sagen, daß selbst meine kühnsten Schlüsse auf die zu ermöglichende dramatisch-musikalische Form mir dadurch sich aufdrängten, daß ich zu gleicher Zeit den Plan zu meinem großen Nibelungen-Drama, von welchem ich sogar schon einen Teil gedichtet hatte, im Kopf trug und dort in der Weise ausbildete, daß meine Theorie fast nichts anderes als ein abstrakter Ausdruck des in mir sich bildenden künstlerisch-produktiven Prozesses war. Mein eigentlichstes System, wenn Sie es so nennen wollen, findet daher in jenen drei ersten Dichtungen nur erst eine sehr bedingte Anwendung.

Anders verhält es sich jedoch mit dem letzten der Gedichte, welches ich Ihnen vorlege, „Tristan und Isolde". Dieses entwarf ich und führte es aus, nachdem ich bereits den größeren Teil der Nibelungenstücke vollständig in Musik gesetzt hatte. Die äußerliche Veranlassung zu dieser Unterbrechung in jener großen Arbeit war der Wunsch, ein seiner szenischen Anforderungen und seines kleineren Umfanges wegen leichter und eher aufführbares Werk zu liefern; ein Wunsch, zu dem mich einerseits das Bedürfnis, endlich wieder etwas von mir auch hören zu können, trieb, sowie andererseits die zuvor Ihnen bezeichneten ermutigenden und versöhnenden Erfahrungen von den Aufführ-

rungen meiner älteren Werke in Deutschland, mir diesen Wunsch jetzt wiederum als erreichbar darstellten. An dieses Werk nun erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen: nicht weil ich es nach meinem System geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen; sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte. Glauben Sie mir, es gibt kein größeres Wohlgefühl als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produzieren, die ich bei der Ausführung meines „Tristan" empfand. Sie ward mir vielleicht nur dadurch möglich, daß eine vorhergehende Periode der Reflexion mich ungefähr in der gleichen Weise gestärkt hatte, wie einst mein Lehrer durch Erlernung der schwierigsten kontrapunktischen Künste mich gestärkt zu haben behauptete, nämlich nicht für das Fugenschreiben, sondern für das, was man allein durch strenge Übung sich aneignet: Selbständigkeit, Sicherheit!

In Kürze lassen Sie mich einer Oper gedenken, welche noch dem „Fliegenden Holländer" voranging: „Rienzi", ein Werk voll jugendlichen Feuers, welches mir meinen ersten Erfolg in Deutschland verschaffte, und nicht nur an dem Theater, wo ich es zuerst aufführte, in Dresden, sondern seitdem auch auf vielen anderen Theatern fortgesetzt neben meinen übrigen Opern gegeben wird. Ich lege auf dieses Werk, welches seine Konzeption und formelle Ausführung den zur Nacheiferung auffordernden frühesten Eindrücken der heroischen Oper Spontinis sowie des glänzenden, von Paris ausgehenden Genres der Großen Oper Aubers, Meyerbeers und Halévys verdankte, — ich lege, sage ich, auf dieses Werk heute und Ihnen gegenüber keinen besonderen Nachdruck, weil in ihm noch kein wesentliches Moment meiner später sich geltend machenden Kunstanschauung ersichtlich enthalten ist, und es mir hier nicht darauf ankommen kann, mich Ihnen als glücklicher Opernkomponist darzustellen, sondern Sie über eine problematische Richtung meiner Tendenzen aufzuklären. Dieser „Rienzi" ward während meines ersten Aufenthaltes in Paris vollendet, ich hatte die glänzende Große Oper vor mir und war vermessen genug, mir mit dem Wunsche zu schmeicheln,

mein Werk dort aufgeführt zu sehen. Sollte dieser Jugendwunsch je noch in Erfüllung gehen, so müßten Sie mit mir die Schicksalsführungen gewiß sehr wunderlich nennen, die zwischen Wunsch und Erfüllung einen so langen Zeitraum, und von ihm so gänzlich ablenkende Erfahrungen, eintreten ließen.

Auf diese fünfaktige, in den allerbreitesten Dimensionen ausgeführte Oper, folgte unmittelbar „Der fliegende Holländer", den ich ursprünglich nur in einem Akte aufgeführt wissen wollte. Sie sehen, daß der Glanz des Pariser Ideals vor mir verblich, und ich die Gesetze der Form für meine Konzeptionen aus einem anderen Quell zu schöpfen begann, als aus dem vor mir ausgebreiteten Meere der gültigen Öffentlichkeit. Der Inhalt meiner Stimmung liegt Ihnen vor: in dem Gedichte liegt es deutlich ausgesprochen. Welcher dichterische Wert ihr zugesprochen werden dürfe, weiß ich nicht; doch weiß ich, daß ich namentlich schon bei der Abfassung des Gedichtes mich anders fühlte, als bei der Aufzeichnung meines Librettos zu „Rienzi", wo ich eben nur noch einen „Operntext" im Sinne hatte, der es mir ermöglichen sollte, alle die vorgefundenen, gesetzgebenden Formen der eigentlichen großen Oper, als da sind: Introduktionen, Finales, Chöre, Arien, Duetten, Terzetten usw., so reichlich als möglich auszufüllen.

Mit diesem und allen folgenden Entwürfen wendete ich mich auch für die Wahl des Stoffes vom historischen Gebiete ein- für allemal zum Gebiete der Sage. Ich unterlasse hier, Ihnen die inneren Tendenzen zu bezeichnen, welche mich bei dieser Entscheidung leiteten, und hebe dafür nur dieses hervor: welchen Einfluß diese Stoffwahl auf die Bildung der poetischen und namentlich musikalischen Form übte.

Alles nötige Detail zur Beschreibung und Darstellung des Historisch-konventionellen, was eine bestimmte, entlegene Geschichtsepoche, um den Vorgang genau verständlich zu machen, erfordert, und was vom historischen Roman- oder Dramendichter in unseren Zeiten deshalb so umständlich breit ausgeführt wird, konnte ich übergehen. Und hiermit war, wie der Dichtung, so namentlich der Musik, die Nötigung zu einer ihnen ganz fremden, und der Musik vor allem ganz unmöglichen Behandlungsweise benommen. Die Sage, in welche Zeit und welche Nation sie auch fällt, hat den Vorzug, von dieser Zeit und dieser Nation

nur den rein menschlichen Inhalt aufzufassen und diesen Inhalt in einer nur ihr eigentümlichen, äußerst prägnanten und deshalb schnell verständlichen Form zu geben. Eine Ballade, ein volkstümlicher Refrain genügt, augenblicklich uns diesen Charakter mit größter Eindringlichkeit bekannt zu machen. Diese sagenhafte Färbung, in welcher sich uns ein rein menschlicher Vorgang darstellt, hat namentlich auch den wirklichen Vorzug, die oben von mir dem Dichter zugewiesene Aufgabe, der Frage nach dem Warum? beschwichtigend vorzubeugen, ganz ungemein zu erleichtern. Wie durch die charakteristische Szene, so durch den sagenhaften Ton wird der Geist sofort in denjenigen träumerischen Zustand versetzt, in welchem er bald bis zu dem völligen Hellsehen gelangen soll, wo er dann einen neuen Zusammenhang der Phänomene der Welt gewahrt, und zwar einen solchen, den er mit dem Auge des gewöhnlichen Wachens nicht gewahren konnte, weshalb er da auch stets nach dem Warum frug, gleichsam um seine Scheu vor dem Unbegreiflichen der Welt zu überwinden, der Welt, die ihm nun so klar und hell verständlich wird. Wie diesen hellsehend machenden Zauber endlich die Musik vollständig ausführen soll, begreifen Sie nun leicht. —

Schon für die dichterische Ausführung des Stoffes gibt dessen sagenhafter Charakter aus dem angeführten Grunde aber den wesentlichen Vorteil, daß, während der einfache, seinem äußeren Zusammenhange nach leicht übersichtliche Gang der Handlung kein Verweilen zur äußerlichen Erklärung des Vorganges nötig macht, dagegen nun der allergrößte Raum des Gedichtes auf die Kundgebung der inneren Motive der Handlung verwendet werden kann, dieser inneren Seelenmotive, welche schließlich einzig uns die Handlung als notwendig erklären sollen, und zwar dadurch, daß wir selbst im innersten Herzen an diesen Motiven sympathisch teilnehmen.

Sie bemerken beim Überblick der Ihnen vorgelegten Dichtungen leicht, daß ich des hiermit bezeichneten Vorteiles mir erst allmählich bewußt wurde, und erst allmählich seiner mich zu bedienen lernte. Schon das mit jedem Gedichte zunehmende äußere Volumen bezeugt Ihnen dieses. Sie werden bald ersehen, daß meine anfängliche Befangenheit dagegen, der Dichtung eine breitere Entwicklung zu geben, namentlich auch mit daher rührte, daß ich zunächst immer noch zu sehr die herkömm-

liche Form der Oprenmusik im Auge hatte, welche bisher ein Gedicht unmöglich machte, das nicht zahlreiche Wortwiederholungen erlaubte. Im „Fliegenden Holländer" hatte ich im allgemeinen nur erst darauf acht, die Handlung in ihren einfachsten Zügen zu erhalten, alles unnütze Detail, wie die dem gemeinen Leben entnommene Intrige auszuschließen, und dafür diejenigen Züge breiter auszuführen, welche eben die charakteristische Farbe des sagenhaften Stoffes, da sie mir hier mit der Eigentümlichkeit der inneren Handlungsmotive ganz zusammenzufallen schien, in das rechte Licht zu setzen hatten, in der Art, daß jene Farbe selbst zur Aktion wurde.

Ungleich stärker finden Sie vielleicht schon die Handlung des „Tannhäuser" aus ihren inneren Motiven entwickelt. Die entscheidende Katastrophe geht hier ohne den mindesten Zwang aus einem lyrisch-poetischen Wettkampfe hervor, in welchem keine andere Macht als die der verborgensten inneren Seelenstimmung in einer Weise zur Entscheidung treibt, daß selbst die Form dieser Entscheidung dem rein lyrischen Elemente angehört.

Das ganze Interesse des „Lohengrin" beruht auf einem alle Geheimnisse der Seele berührenden inneren Vorgange im Herzen Elsas: das Bestehen eines wunderbar beglückenden, die ganze Umgebung mit überzeugender Wahrhaftigkeit erfüllenden Zaubers, hängt einzig von der Enthaltung von der Frage nach seinem Woher? ab. Aus der innersten Not des weiblichen Herzens ringt sich diese Frage wie ein Schrei los, und — der Zauber ist verschwunden. Sie ahnen, wie eigentümlich dieses tragische Woher? mit dem zuvor von mir bezeichneten theoretischen Warum? zusammenfällt!

Auch ich, wie ich Ihnen erzählt, fühlte mich zu dem Woher? und Warum? gedrängt, vor welchem für längere Zeit der Zauber meiner Kunst mir verschwand. Doch meine Bußzeit lehrte mich die Frage überwinden. Jeder Zweifel war mir endlich entnommen, als ich mich dem „Tristan" hingab. Mit voller Zuversicht versenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge, und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Zentrum der Welt ihre äußere Form. Ein Blick auf das Volumen dieses Gedichtes zeigt Ihnen sofort, daß ich dieselbe ausführliche Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äußeren Zusammenhänge der Handlung, zum

Nachteil der deutlichen Kundmachung der inneren Motive angewendet werden mußte, nun auf diese letzteren einzig anzuwenden mich getraute. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, daß die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist.

Vielleicht werden Sie an der Ausführung dieses Gedichtes vieles zu weit in das intime Detail gehend finden, und, sollten Sie diese Tendenz als dem Dichter erlaubt anerkennen wollen, doch nicht begreifen, wie dieser es wagen konnte, alle diese feinen Details dem Musiker zur Ausführung zu übergeben. Sie würden demnach hiermit dieselbe Befangenheit einnehmen, die mich noch bei der Konzeption des „Fliegenden Holländer" bestimmte, in der Dichtung nur sehr allgemeine Konturen zu entwerfen, welche nur einer absolut musikalischen Ausführung in die Hand arbeiten sollten. Lassen Sie mich Ihnen hierauf aber sogleich eines erwidern, nämlich: daß, wenn dort die Verse darauf berechnet waren, durch zahlreiche Wiederholung der Phrasen und der Worte, als Unterlage unter die Opernmelodie, zu der dieser Melodie nötigen Breite ausgedehnt zu werden, in der musikalischen Ausführung des „Tristan" gar keine Wortwiederholung mehr stattfindet, sondern im Gewebe der Worte und Verse bereits die ganze Ausdehnung der Melodie vorgezeichnet, nämlich diese Melodie dichterisch bereits konstruiert ist.

Sollte mein Verfahren mir durchgehends gelungen sein, so dürften Sie vielleicht einzig schon hiernach mir das Zeugnis geben, daß bei diesem Verfahren eine bei weitem innigere Verschmelzung des Gedichtes mit der Musik zustande kommen müsse, als bei dem früheren; und wenn ich zu gleicher Zeit hoffen dürfte, daß Sie meiner dichterischen Ausführung des „Tristan" an sich mehr Wert beilegen können als der bei meinen früheren Arbeiten mir möglichen, so müßten Sie schon aus diesem Umstande schließen, daß die im Gedichte vollständig bereits vorgebildete musikalische Form zunächst mindestens eben der dichterischen Arbeit vorteilhaft gewesen wäre. Wenn demnach die vollständige Vorbildung der musikalischen Form dem Gedichte selbst bereits einen besonderen Wert und zwar ganz im Sinne des dichterischen Willens zu geben vermag, so früge es sich nur

noch, ob hierdurch die musikalische Form der Melodie selbst nicht etwa einbüße, indem sie für ihre Bewegung und Entwicklung ihrer Freiheit verlustig ginge?

Hierauf lassen Sie sich nun vom Musiker antworten, und Ihnen, mit dem tiefsten Gefühle von der Richtigkeit derselben, die Behauptung zurufen: daß bei diesem Verfahren die Melodie und ihre Form einem Reichtum und einer Unerschöpflichkeit zugeführt werden, von denen man sich ohne dieses Verfahren gar keine Vorstellung machen konnte.

Mit der theoretischen Beweisführung für diese Behauptung glaube ich am besten meine Mitteilung an Sie nun abschließen zu können. Ich will es versuchen, indem ich endlich nur noch die musikalische Form, die Melodie ins Auge fasse.

In dem so oft und grell gehörten Rufe unserer oberflächlichen Musikdilettanten nach „Melodie, Melodie" liegt für mich die Bestätigung dafür, daß sie ihren Begriff der Melodie Musikwerken entnehmen, in denen neben der Melodie anhaltende Melodienlosigkeit vorkommt, welche die von ihnen gemeinte Melodie erst in das ihnen so teuere Licht setzt. In der Oper versammelte sich in Italien ein Publikum, welches seinen Abend mit Unterhaltung zubrachte; zu dieser Unterhaltung gehörte auch die auf der Szene gesungene Musik, der man von Zeit zu Zeit in Pausen der Unterbrechung der Konversation zuhörte; während der Konversation und der gegenseitigen Besuche in den Logen fuhr die Musik fort, und zwar mit der Aufgabe, welche man bei großen Diners der Tafelmusik stellt, nämlich durch ihr Geräusch die sonst schüchterne Unterhaltung zum lauteren Ausbruch zu bringen. Die Musik, welche zu diesem Zwecke und während dieser Konversation gespielt wird, füllt die eigentliche Breite einer italienischen Opernpartitur aus, wogegen diejenige Musik, der man wirklich zuhört, vielleicht den zwölften Teil derselben ausmacht. Eine italienische Oper muß wenigstens eine Arie enthalten, der man gern zuhört; soll sie Glück machen, so muß wenigstens sechsmal die Konversation unterbrochen und mit Teilnahme zugehört werden können; der Komponist, der aber ein ganzes dutzendmal die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf seine Musik zu ziehen weiß, wird als ein unerschöpfliches melodisches Genie gefeiert. Wie sollte es nun diesem Publikum verdacht werden können, wenn es, plötzlich einem Werke sich gegenüber befindend, welches

während seiner ganzen Dauer und für alle seine Teile eine gleiche Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, aus allen seinen Gewohnheiten bei musikalischen Aufführungen sich gerissen sieht und unmöglich dasjenige mit der geliebten Melodie für identisch erklären kann, was ihm im glücklichsten Falle nur als eine Veredelung des musikalischen Geräusches gelten mag, welches in seiner naiveren Anwendung sonst ihm die angenehmste Konversation erleichterte, während es jetzt ihm mit der Prätension sich aufdrängt, wirklich gehört zu werden? Es würde wiederholt nach seinen sechs bis zwölf Melodien rufen, schon um in der Zwischenzeit Veranlassung und Schutz für die Konversation, den Hauptzweck des Opernabends, zu gewinnen.

Wirklich muß, was aus einer sonderbaren Befangenheit für Reichtum gehalten wird, dem gebildeteren Geiste als Armut erscheinen. Die auf diesen Irrtum begründeten lauten Forderungen kann man dem eigentlichen großen Publikum verzeihen, nicht aber dem Kunstkritiker. Suchen wir daher, soweit dies möglich, über den Irrtum und dessen Grund zu belehren.

Setzen wir zuerst fest, daß *die einzige Form der Musik die Melodie ist*, daß ohne Melodie die Musik gar nicht denkbar ist, und Musik und Melodie durchaus untrennbar sind. Eine Musik habe keine Melodie, kann daher, im höheren Sinne genommen, nur aussagen: der Musiker sei nicht zur vollen Bildung einer ergreifenden, das Gefühl sicher bestimmenden Form gelangt, was dann einfach die Talentlosigkeit des Komponisten anzeigt, seinen Mangel an Originalität, der ihn nötigte, sein Stück aus bereits oft gehörten und daher das Ohr gleichgültig lassenden melodischen Phrasen zusammenzusetzen. Im Munde des ungebildeteren Opernfreundes, und einer wirklichen Musik gegenüber, bekennt dieser Ausspruch aber, daß nur eine bestimmte, enge Form der Melodie gemeint sei, welche, wie wir zum Teil bereits sahen, der Kindheit der musikalischen Kunst angehört, weshalb das ausschließliche Gefallen an ihr uns auch wirklich kindisch erscheinen muß. Hier handelt es sich daher weniger um die Melodie, als um die beschränkte erste reine *Tanzform* derselben.

In Wahrheit will ich hier nichts Geringschätzendes über diesen ersten Ursprung der melodischen Form ausgesagt haben. Daß sie die Grundlage der vollendeten Kunstform der Beet-

hovenschen Symphonie ist, glaube ich nachgewiesen zu haben, und somit wäre ihr etwas ganz Erstaunliches zu danken. Aber nur dies eine ist zu beachten, daß diese Form, welche sich in der italienischen Oper in primitiver Unentwickeltheit erhalten, in der Symphonie eine Erweiterung und Ausbildung erhalten hat, durch welche sie zu jener ursprünglichen sich wie die blütengekrönte Pflanze zum Schößling verhält. Ich akzeptiere demnach die Bedeutung der ursprünglichen melodischen Form als Tanzform vollständig, und, getreu dem Grundsatze, daß jede noch so entwickelte Form ihren Ursprung noch erkenntlich in sich tragen muß, wenn sie nicht unverständlich werden soll, will ich diese Tanzform in der Beethovenschen Symphonie noch wiederfinden, ja diese Symphonie, als melodischen Komplex, für nichts anderes als für die idealisierte Tanzform selbst angesehen wissen.

Zunächst aber beachten wir, daß diese Form sich über alle Teile der Symphonie erstreckt, und hierin das Gegenstück zur italienischen Oper insofern bildet, als dort die Melodie gänzlich vereinzelt steht und die Zwischenräume zwischen den einzelnen Melodien durch eine Verwendung der Musik ausgefüllt werden, die wir einzig als absolut unmelodisch bezeichnen müssen, weil in ihr die Musik noch nicht aus dem Charakter des bloßen Geräusches heraustritt. Noch bei den Vorgängern Beethovens sehen wir diese bedenklichen Leeren zwischen den melodischen Hauptmotiven selbst in symphonischen Sätzen sich ausbreiten: wenn Haydn namentlich zwar schon diesen Zwischensätzen eine meist sehr interessante Bedeutung zu geben vermochte, so war Mozart, der sich hierin bei weitem mehr der italienischen Auffassung der melodischen Form näherte, oft, ja fast für gewöhnlich, in diejenige banale Phrasenbildung zurückgefallen, die uns seine symphonischen Sätze häufig im Lichte der sogenannten Tafelmusik zeigt, nämlich einer Musik, welche zwischen dem Vortrage anziehender Melodien auch anziehendes Geräusch für die Konversation bietet: mir ist es wenigstens bei den so stabil wiederkehrenden und lärmend sich breitmachenden Halbschlüssen der Mozartschen Symphonie, als hörte ich das Geräusch des Servierens und Deservierens einer fürstlichen Tafel in Musik gesetzt. Das ganz eigentümliche und hochgeniale Verfahren Beethovens ging hiergegen nun eben dahin, diese fatalen Zwischensätze gänzlich verschwinden zu lassen, und dafür den Verbindungen

der Hauptmelodien selbst den vollen Charakter der Melodie zu geben.

Dieses Verfahren näher zu beleuchten, so ungemein interessant es wäre, müßte hier zu weit führen. Doch kann ich nicht umhin, Sie namentlich auf die Konstruktion des ersten Satzes der Beethovenschen Symphonie aufmerksam zu machen. Hier sehen wir die eigentliche Tanzmelodie bis in ihre kleinsten Bestandteile zerlegt, deren jeder, oft sogar nur aus zwei Tönen bestehend, durch bald vorherrschend rhythmische, bald harmonische Bedeutung interessant und ausdrucksvoll erscheint. Diese Teile fügen sich nun wieder zu immer neuen Gliederungen, bald in konsequenter Reihung stromartig anwachsend, bald wie im Wirbel sich zerteilend, immer durch eine so plastische Bewegung fesselnd, daß der Zuhörer keinen Augenblick sich ihrem Eindrucke entziehen kann, sondern, zu höchster Teilnahme gespannt, jedem harmonischen Tone, ja, jeder rhythmischen Pause eine melodische Bedeutung zuerkennen muß. Der ganze neue Erfolg dieses Verfahrens war somit die Ausdehnung der Melodie durch reichste Entwicklung aller in ihr liegenden Motive zu einem großen, andauernden Musikstücke, welches nichts anderes als eine einzige, genau zusammenhängende Melodie war.

Auffallend ist nun, daß dieses auf dem Felde der Instrumentalmusik gewonnene Verfahren von deutschen Meistern ziemlich annähernd auch auf die gemischte Choral- und Orchestermusik angewandt wurde, nie vollgültig bisher aber auf die Oper. Beethoven hat in seiner großen Messe Chor und Orchester fast ganz wieder wie in der Symphonie verwendet: es war ihm diese symphonische Behandlung möglich, weil in den kirchlichen, allgemein bekannten, fast nur noch symbolisch bedeutungsvollen Textworten ihm, wie in der Tanzmelodie selbst, eine Form gegeben war, die er durch Trennung, Wiederholung, neue Anreihung usw. fast ähnlich wie jene zerlegen und neu verbinden konnte. Unmöglich konnte ein sinnvoller Musiker aber ebenso mit den Textworten einer dramatischen Dichtung verfahren wollen, weil diese nicht mehr nur symbolische Bedeutung, sondern eine bestimmte logische Konsequenz enthalten sollen. Dies war aber nur von denjenigen Textworten zu verstehen, die andererseits wiederum nur für die herkömmlichen Formen der Oper berechnet waren; dagegen mußte die Möglichkeit offen

bleiben, in der dramatischen Dichtung selbst ein poetisches Gegenstück zur symphonischen Form zu erhalten, welches, indem es diese reiche Form vollkommen erfüllte, zugleich den innersten Gesetzen der dramatischen Form am besten entsprach.

Über das hier berührte, theoretisch äußerst schwer zu behandelnde Problem glaube ich am besten in metaphorischer Form mich deutlich machen zu können.

Ich nannte die Symphonie das erreichte Ideal der melodischen Tanzform. Wirklich enthält noch die Beethovensche Symphonie in dem mit „Menuetto" oder „Scherzo" bezeichneten Teile eine ganz primitive wirkliche Tanzmusik, zu der sehr füglich auch getanzt werden könnte. Es scheint den Komponisten eine instinktive Nötigung dazu bestimmt zu haben, einmal im Verlaufe seines Werkes die reale Grundlage desselben ganz unmittelbar zu berühren, wie um mit den Füßen nach dem Boden zu fassen, der ihn tragen soll. In den übrigen Sätzen entfernt er sich immermehr von der Möglichkeit, zu seiner Melodie einen wirklichen Tanz ausgeführt zu wissen, es müßte dieses denn ein so idealer Tanz sein, daß er zu dem primitiven Tanze sich verhielte, wie die Symphonie sich zur ursprünglichen Tanzweise verhält. Deshalb hier auch ein gewisses Zagen des Komponisten, gewisse Grenzen des musikalischen Ausdruckes nicht zu überschreiten, namentlich die leidenschaftliche, tragische Tendenz nicht zu hoch zu stimmen, weil hierdurch Affekte und Erwartungen angeregt werden, welche im Zuhörer jene beunruhigende Frage nach dem Warum erwecken müßten, welcher der Musiker eben nicht befriedigend zu antworten vermöchte.

Der zu seiner Musik ganz entsprechend auszuführende Tanz, diese idealische Form des Tanzes, ist aber in Wahrheit die dramatische Aktion. Sie verhält sich zum primitiven Tanze wirklich ganz so wie die Symphonie zur einfachen Tanzweise. Auch der ursprüngliche Volkstanz drückt bereits eine Aktion aus, meistens die gegenseitige Liebeswerbung eines Paares; diese einfache, den sinnlichsten Beziehungen angehörige Handlung in ihrer reichsten Entwicklung bis zur Darlegung der innigsten Seelenmotive gedacht, ist nichts anderes als die dramatische Aktion. Daß diese sich nicht genügend in unserem Ballett darstellt, erlassen Sie mir hoffentlich näher zu belegen. Das Ballett ist der vollkommen ebenbürtige Bruder der Oper, von derselben fehler-

haften Grundlage ausgehend wie diese, weshalb wir beide, wie zur Deckung ihrer gegenseitigen Blößen, gern Hand in Hand gehend sehen.

Nicht ein Programm, welches die hinderliche Frage nach dem Warum mehr anregt als beschwichtigt, kann daher die Bedeutung der Symphonie ausdrücken, sondern nur die szenisch ausgeführte dramatische Aktion selbst.

In bezug auf diese Behauptung, die ich schon zuvor begründete, habe ich, die melodische Form betreffend, hier nur noch anzudeuten, welche belebende und erweiternde Einwirkung auf diese Form das ganz entsprechende Gedicht auszuüben imstande sein kann. Der Dichter, welcher das unerschöpfliche Ausdrucksvermögen der symphonischen Melodie vollkommen inne hat, wird sich veranlaßt sehen, den feinsten und innigsten Nuancen dieser Melodie, die mit einer einzigen harmonischen Wendung ihren Ausdruck auf das Ergreifendste umstimmen kann, von seinem Gebiete aus entgegenzukommen; ihn wird die früher ihm vorgehaltene enge Form der Opernmelodie nicht mehr beängstigen, etwa nur einen inhaltlosen, trockenen Kanevas zu geben; vielmehr wird er dem Musiker das diesem selbst verborgene Geheimnis ablauschen, daß die melodische Form noch zu unendlich reicherer Entwicklung fähig ist, als ihm dies bisher in der Symphonie selbst möglich dünken durfte, und, diese Entwicklung vorahnend, bereits die poetische Konzeption mit fesselloser Freiheit entwerfen.

Wo also selbst der Symphoniker noch mit Befangenheit zur ursprünglichen Tanzform zurückgriff, und nie selbst für den Ausdruck ganz die Grenzen zu verlassen wagte, welche ihn mit dieser Form im Zusammenhang hielten, da wird ihm nun der Dichter zurufen: „Stürze dich zaglos in die vollen Wogen des Meeres der Musik; Hand in Hand mit mir, kannst du nie den Zusammenhang mit dem jedem Menschen Allerbegreiflichsten verlieren; denn durch mich stehst du jederzeit auf dem Boden der dramatischen Aktion, und diese Aktion im Moment der szenischen Darstellung ist das unmittelbar Verständlichste aller Gedichte. Spanne deine Melodie kühn aus, daß sie wie ein ununterbrochener Strom sich durch das ganze Werk ergießt: in ihr sage du, was ich verschweige, weil nur du es sagen kannst, und schweigend werde ich alles sagen, weil ich dich an der Hand führe."

In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie.

Notwendig wird der Symphoniker nicht ohne sein eigentümlichstes Werkzeug diese Melodie gestalten können; dieses Werkzeug ist das Orchester. Daß er dieses hierzu in einem ganz anderen Sinne verwenden wird, als der italienische Opernkomponist, in dessen Händen das Orchester nichts anderes als eine monströse Gitarre zum Akkompagnement der Arie war, brauche ich Ihnen nicht näher hervorzuheben.

Es wird zu dem von mir gemeinten Drama in ein ähnliches Verhältnis treten, wie ungefähr es der tragische Chor der Griechen zur dramatischen Handlung einnahm. Dieser war stets gegenwärtig, vor seinen Augen legten sich die Motive der vorgehenden Handlung dar, er suchte diese Motive zu ergründen und aus ihnen sich ein Urteil über die Handlung zu bilden. Nur war diese Teilnahme des Chores durchgehends mehr reflektierender Art, und er selbst blieb der Handlung wie ihren Motiven fremd. Das Orchester des modernen Symphonikers dagegen wird zu den Motiven der Handlung in einen so innigen Anteil treten, daß es, wie es einerseits als verkörperte Harmonie den bestimmten Ausdruck der Melodie einzig ermöglicht, andererseits die Melodie selbst im nötigen ununterbrochenen Flusse erhält und so die Motive stets mit überzeugendster Eindringlichkeit dem Gefühle mitteilt. Müssen wir diejenige Kunstform als die ideale ansehen, welche gänzlich ohne Reflexion begriffen werden kann, und durch welche sich die Anschauung des Künstlers am reinsten dem unmittelbaren Gefühle mitteilt, so ist, wenn wir im musikalischen Drama, unter den bezeichneten Voraussetzungen, diese ideale Kunstform erkennen wollen, das Orchester des Symphonikers das wunderbare Instrument zur einzig möglichen Darstellung dieser Form. Daß ihm und seiner Bedeutung gegenüber der Chor, der in der Oper auch bereits die Bühne selbst bestiegen hat, die Bedeutung des antiken griechischen Chores gänzlich verliert, liegt offen; er kann jetzt nur noch als handelnde Person mit begriffen werden, und wo er als

solche nicht erforderlich ist, wird er uns in Zukunft daher störend und überflüssig dünken müssen, da seine ideale Beteiligung an der Handlung gänzlich an das Orchester übergegangen ist, und von diesem in stets gegenwärtiger, nie aber störender Weise kundgegeben wird.

Ich greife von neuem zur Metapher, um Ihnen schließlich das Charakteristische der von mir gemeinten, großen, das ganze dramatische Tonstück umfassenden Melodie zu bezeichnen, und halte mich hierzu an den Eindruck, den sie hervorbringen muß. Das unendlich reich verzweigte Detail in ihr soll sich keineswegs nur dem Kenner, sondern auch dem naivsten Laien, sobald er nur erst zur gehörigen Sammlung gekommen ist, offenbaren. Zunächst soll sie daher etwa die Wirkung auf seine Stimmung ausüben, wie sie ein schöner Wald am Sommerabend auf den einsamen Besucher hervorbringt, der soeben das Geräusch der Stadt verlassen; das Eigentümliche dieses Eindruckes, den ich in allen seinen Seelenwirkungen auszuführen dem erfahrenen Leser überlasse, ist das Wahrnehmen des immer beredter werdenden Schweigens. Für den Zweck des Kunstwerkes kann es im allgemeinen durchaus genügen, diesen Grundeindruck hervorgebracht zu haben, und durch ihn den Hörer unvermerkt zu lenken und der höheren Absicht nach weiter zu stimmen; er nimmt hierdurch unbewußt die höhere Tendenz in sich auf. Wie nun aber der Besucher des Waldes, wenn er sich überwältigt durch den allgemeinen Eindruck zu nachhaltender Sammlung niederläßt, seine vom Druck des Stadtgeräusches befreiten Seelenkräfte zu einer neuen Wahrnehmungsweise spannend, gleichsam mit neuen Sinnen hörend, immer inniger auflauscht, so vernimmt er nun immer deutlicher die unendlich mannigfaltigen, im Walde wach werdenden Stimmen; immer neue und unterschiedene treten hinzu, wie er sie nie gehört zu haben glaubt; wie sie sich vermehren, wachsen sie an seltsamer Stärke; lauter und lauter schallt es, und so viel der Stimmen, der einzelnen Weisen er hört, das überwältigend hell angeschwollene Tönen dünkt ihm doch wiederum nur die eine große Waldesmelodie, die ihn schon anfänglich so zur Andacht fesselte, wie sonst der tiefblaue Nachthimmel seinen Blick gefesselt hatte, der, je länger er sich in das Schauspiel versenkte, desto deutlicher, heller und immer klarer seine zahllosen Sternenheere gewahrte. Diese Melodie wird ewig in

ihm nachklingen, aber nachträllern kann er sie nicht; um sie ganz wieder zu hören, muß er wieder in den Wald gehen, und zwar am Sommerabende. Wie töricht, wollte er sich einen der holden Waldsänger fangen, um ihn zu Hause vielleicht abrichten zu lassen, ihm ein Bruchteil jener großen Waldmelodie vorzupfeifen! Was anderes würde er zu hören bekommen, als etwa — welche Melodie? —

Wie unendlich viele technische Details ich bei der vorangehenden flüchtigen und doch bereits vielleicht zu ausführlichen Darstellung unberührt lasse, können Sie leicht denken, namentlich wenn Sie erwägen, daß diese Details ihrer Natur nach selbst in der theoretischen Darstellung unerschöpflich mannigfaltig sind. Um über alle Einzelheiten der melodischen Form, wie ich sie aufgefaßt wissen will, mich klar zu machen, ihre Beziehungen zur eigentlichen Opernmelodie und die Möglichkeiten ihrer Erweiterung sowohl für den periodischen Bau als namentlich auch in harmonischer Hinsicht deutlich zu bezeichnen, müßte ich geradeswegs in meinen unfruchtbaren ehemaligen Versuch zurückfallen. Ich bescheide mich daher, dem willigen Leser nur die allgemeinsten Tendenzen zu geben, denn in Wahrheit nahen wir uns selbst in dieser Mitteilung schon dem Punkte, wo schließlich nur das Kunstwerk selbst noch vollen Aufschluß geben kann.

Sie würden irren, wenn Sie glaubten, mit dieser letzten Wendung wollte ich auf die bevorstehende Aufführung meines „Tannhäuser" hindeuten. Sie kennen meine Partitur des „Tristan", und, wenngleich es mir nicht einfällt, diese als Modell des Ideals betrachtet wissen zu wollen, so werden Sie mir doch zugestehen, daß vom „Tannhäuser" zum „Tristan" ich einen weiteren Schritt gemacht habe, als ich ihn von meinem ersten Standpunkte, dem der modernen Oper aus, bis zum „Tannhäuser" zurückgelegt hatte. Wer also diese Mitteilung an Sie eben nur für eine Vorbereitung auf die Aufführung des „Tannhäuser" ansehen wollte, würde zum Teil sehr irrige Erwartungen hegen.

Sollte mir die Freude bereitet sein, meinen „Tannhäuser" auch vom Pariser Publikum mit Gunst aufgenommen zu sehen, so bin ich sicher, diesen Erfolg zum großen Teile noch dem sehr kenntlichen Zusammenhange dieser Oper mit denen meiner Vorgänger, unter denen ich Sie vorzüglich auf Weber hinweise, zu

verdanken. Was jedoch schon diese Arbeit einigermaßen von den Werken meiner Vorgänger unterscheiden mag, gestatten Sie mir in Kürze Ihnen anzudeuten.

Offenbar hat alles, was ich hier als strengste Konsequenz eines idealen Verfahrens bezeichnet habe, unseren großen Meistern von je auch nahe gelegen. Aus rein abstrakter Reflexion sind auch mir ja diese Folgerungen auf die Möglichkeit eines idealen Kunstwerkes nicht aufgegangen, sondern ganz bestimmt waren es meine Wahrnehmungen aus den Werken unserer Meister, die mich auf jene Folgerungen brachten. Standen dem großen Gluck nur noch die Engigkeit und Steifheit der vorgefundenen und von ihm keineswegs prinzipiell erweiterten, meist noch ganz unvermittelt nebeneinander stehenden Opernformen entgegen, so haben schon seine Nachfolger diese Formen Schritt für Schritt auf eine Weise zu erweitern und unter sich zu verbinden gewußt, daß sie, namentlich wenn eine bedeutende dramatische Situation hierzu Veranlassung gab, schon vollkommen für den höchsten Zweck genügten. Das Große, Mächtige und Schöne der dramatisch-musikalischen Konzeption, was wir in vielen Werken verehrter Meister vorfinden und wovon zahlreiche Kundgebungen näher zu bezeichnen mich hier unnötig dünkt, ist niemand williger entzückt anzuerkennen als ich, da ich mir selbst nicht verheimliche, in den schwächeren Werken frivoler Komponisten auf einzelne Wirkungen getroffen zu sein, die mich in Erstaunen setzten und über die bereits zuvor Ihnen einmal angedeutete, ganz unvergleichliche Macht der Musik belehrten, die vermöge ihrer unerschütterlichen Bestimmtheit des melodischen Ausdruckes selbst den talentlosesten Sänger so hoch über das Niveau seiner persönlichen Leistungen hinaufhebt, daß er eine dramatische Wirkung hervorbringt, welche selbst dem gewiegtesten Künstler des rezitierenden Schauspieles unerreichbar bleiben muß. Was von je mich aber desto tiefer verstimmte, war, daß ich alle diese unnachahmlichen Vorzüge der dramatischen Musik in der Oper nie zu einem alle Teile umfassenden gleichmäßig reinen Stil ausgebildet antraf. In den bedeutendsten Werken fand ich neben dem Vollendetsten und Edelsten ganz unmittelbar auch das unbegreiflich Sinnlose, ausdruckslos Konventionelle, ja Frivole zur Seite.

Wenn wir meist überall die unschöne und jeden vollendeten

Stil verwehrende Nebeneinanderstellung des absoluten Rezitativs und der absoluten Arie festgehalten, und hierdurch den musikalischen Fluß (eben auf Grundlage eines fehlerhaften Gedichtes) immer unterbrochen und verhindert sehen, so treffen wir in den schönsten Szenen unserer großen Meister diesen Übelstand oft schon ganz überwunden an; dem Rezitativ selbst ist dort bereits rhythmisch-melodische Bedeutung gegeben, und es verbindet sich unvermerkt mit dem breiteren Gefüge der eigentlichen Melodie. Der großen Wirkung dieses Verfahrens inne geworden, wie peinlich muß gerade nun es uns berühren, wenn plötzlich ganz unvermittelt der banale Akkord hineintritt, der uns anzeigt: nun wird wieder das trockene Rezitativ gesungen. Und ebenso plötzlich tritt dann auch wieder das volle Orchester mit dem üblichen Ritornell zur Ankündigung der Arie ein, dasselbe Ritornell, das anderswo unter der Behandlung desselben Meisters bereits so bedeutungsvoll innig zur Verbindung und zum Übergange verwendet worden war, daß wir in ihm selbst eine vielsagende Schönheit gewahrten, welche uns über den Inhalt der Situation den interessantesten Aufschluß gab. Wie nun aber, wenn ein gradeswegs nur auf Schmeichelei für den niedrigsten Kunstgeschmack berechnetes Stück unmittelbar einer jener Blüten der Kunst folgt? Oder gar, wenn eine ergreifend schöne, edle Phrase plötzlich in die stabile Kadenz mit den üblichen zwei Läufern und dem forcierten Schlußtone ausgeht, mit welchen der Sänger ganz unerwartet seine Stellung zu der Person, an welche jene Phrase gerichtet war, verläßt, um an der Rampe unmittelbar zur Claque gewandt, dieser das Zeichen zum Applaus zu geben?

Es ist wahr, die zuletzt bezeichneten Inkonsequenzen kommen nicht eigentlich bei unseren wirklich großen Meistern vor, sondern vielmehr bei denjenigen Komponisten, bei denen wir uns mehr nur darüber wundern, wie sie sich auch jene hervorgehobenen Schönheiten zueigen machen konnten. Das so sehr Bedenkliche dieser Erscheinung besteht aber eben darin, daß nach all' dem Edlen und Vollendeten, was großen Meistern bereits gelang, und wodurch sie die Oper so nahe an die Vollendung eines reinen Stiles brachten, diese Rückfälle immer wieder eintreten konnten, ja die Unnatur stärker als je wieder hervorzutreten vermochte.

Unstreitig ist die demütigende Rücksicht auf den Charakter des eigentlichen Opernpublikums, wie sie in schwächeren Künstlernaturen schließlich immer einzig in das Gewicht fällt, hiervon der Hauptgrund. Habe ich doch selbst von Weber, diesem reinen, edeln und innigen Geiste, erfahren, daß er, vor den Konsequenzen seines stilvollen Verfahrens dann und wann zurückschreckend, seiner Frau das Recht der „Galerie“, wie er es nannte, erteilte, und im Sinne dieser Galerie sich gegen seine Konzeptionen diejenigen Einwendungen machen ließ, die ihn bestimmen sollten, hier und da es mit dem Stile nicht zu streng zu nehmen, sondern weisliche Zugeständnisse zu machen.

Diese „Zugeständnisse“, die mein erstes, geliebtes Vorbild, Weber, dem Opernpublikum noch machen zu müssen glaubte, werden Sie, ich glaube mich dessen rühmen zu können, in meinem „Tannhäuser“ nicht mehr antreffen, und, was die Form meines Werkes betrifft, beruht hierin vielleicht das Wesentlichste, was meine Oper von der meiner Vorgänger unterscheidet. Ich bedurfte hierzu durchaus keines besonderen Mutes; denn eben aus den wahrgenommenen Wirkungen des Gelungensten im bisherigen Operngenre auf das Publikum habe ich eine Meinung über dieses Publikum fassen lernen, die mich zu den günstigsten Ansichten geführt hat. Der Künstler, der sich mit seinem Kunstwerke nicht an die abstrakte, sondern an die intuitive Apperzeption wendet, führt tief absichtlich sein Werk nicht dem Kunstkenner, sondern dem Publikum vor. Nur inwieweit dieses Publikum das kritische Element in sich aufgenommen und dagegen die Unbefangenheit der rein menschlichen Anschauung verloren haben möchte, kann den Künstler ängstigen. Ich halte nun das bisherige Operngenre, gerade der in ihm so stark enthaltenen Konzessionen wegen, für ganz dazu gemacht, dadurch, daß es das Publikum im Unsicheren darüber läßt, woran es sich zu halten habe, in dem Grade zu verwirren, daß ein unzeitiges und falsches Reflektieren sich ihm unwillkürlich aufdrängt, und seine Befangenheit durch das Geschwätz aller derjenigen, die in seiner eigenen Mitte als Kenner zu ihm sprechen auf das bedenklichste gesteigert werden muß. Beobachten wir dagegen, mit wie unendlich größerer Sicherheit sich das Publikum vor einem nur rezitierten Drama, im Schauspiel ausspricht, und nichts in der Welt es hier bestimmen kann, eine abgeschmackte Handlung für

vernünftig, eine unpassende Rede für geeignet, einen unrichtigen Akzent für treffend zu halten, so ist in dieser Tatsache der sichere Anhalt gewonnen, um auch für die Oper sich mit dem Publikum in ein sicheres, dem Verständnis unfehlbar günstiges Verhältnis zu setzen.

Als den zweiten Punkt, durch welchen schon mein „Tannhäuser“ sich von der eigentlichen Oper unterscheiden dürfte, bezeichne ich Ihnen daher das ihm zugrunde liegende dramatische Gedicht. Ohne im mindesten einen Wert auf dieses Gedicht als eigentliches poetisches Produkt legen zu wollen, glaube ich doch hervorheben zu dürfen, daß es eine, wenn auch auf der Basis sagenhafter Wunderbarkeit beruhende, konsequente dramatische Entwicklung enthält, bei deren Entwurf und Ausführung ebenfalls keinerlei Zugeständnis an die banalen Erfordernisse eines Opernlibretto gemacht wurde. Meine Absicht ist demnach, das Publikum zuallererst an die dramatische Aktion selbst zu fesseln, und zwar in der Weise, daß es diese keinen Augenblick aus dem Auge zu verlieren genötigt ist, im Gegenteil aller musikalische Schmuck ihm zunächst nur ein Darstellungsmittel dieser Handlung zu sein scheint. Das für das Sujet abgewiesene Zugeständnis war es daher, welches mir das Zurückweisen jedes Zugeständnisses auch bei der musikalischen Ausführung ermöglichte, und hierin zusammen dürfen Sie am richtigsten dasjenige bezeichnet finden, worin meine „Neuerung“ besteht, keineswegs aber in einem absolut musikalischen Belieben, das man mir als Tendenz einer „Zukunftsmusik“ glaubte unterschieben zu dürfen.

Lassen Sie sich zum Schlusse noch sagen, daß ich, trotz der großen Schwierigkeit, welche einer vollkommen entsprechenden poetischen Übersetzung meines „Tannhäuser“ entgegenstand, mit Vertrauen auch dem Pariser Publikum mein Werk vorlege. Wozu ich mich vor wenigen Jahren nur mit großer Bangigkeit entschlossen haben würde, daran gehe ich jetzt mit der Zuversicht desjenigen, der in seinem Vorhaben weniger eine Spekulation als eine Angelegenheit des Herzens erkennt. Diese Wendung in meiner Stimmung verdanke ich zunächst einzelnen Begegnungen, die mir seit meiner letzten Übersiedelung nach Paris zuteil wurden. Unter diesen war es eine, die mich schnell mit freudiger Überraschung erfüllte. Sie, mein verehrter Freund,

gestatteten mir, mich Ihnen als einem solchen zu nähern, der mit mir bereits bekannt und wohlvertraut war. Ohne einer Aufführung meiner Opern in Deutschland beigewohnt zu haben, hatten Sie bereits seit länger durch sorgsame Lektüre sich mit meinen Partituren, wie Sie versicherten, befreundet. Die so gewonnene Bekanntschaft mit meinen Werken hatte Ihnen den Wunsch erweckt, sie hier aufgeführt zu sehen, ja sie hatte Sie zu der Ansicht gebracht, durch diese Aufführungen sich eine günstige und nicht bedeutungslose Einwirkung auf die Empfänglichkeit des Pariser Publikums versprechen zu dürfen. Wie Sie somit namentlich dazu beitrugen, mir Vertrauen zu meinem Unternehmen zu geben, mögen Sie mir nun nicht zürnen, wenn ich Sie zum Lohn hierfür zunächst mit diesen vielleicht zu ausführlichen Mitteilungen ermüdet habe, und dagegen meinen, viel-licht zu weit gehenden Eifer, Ihrem Wunsche zu entsprechen, meinem innigen Verlangen zugute halten, zu gleicher Zeit den hiesigen Freunden meiner Kunst eine etwas klarere Übersicht derjenigen Ideen zu geben, welche aus meinen früheren Kunstschriften selbst zu schöpfen ich niemand gern zumuten will.

Paris, im September 1860.

Bericht über die Aufführung

des

„Tannhäuser“

in Paris.

(Brieflich.)

Paris, 27. März 1861.

Ich habe Ihnen versprochen, einmal genau über meine ganze Pariser „Tannhäuser“-Angelegenheit zu berichten; jetzt, wo diese eine so entschiedene Wendung genommen hat und von mir vollständig überblickt werden kann, ist es mir selbst eine Genugtuung, durch eine ruhige Darstellung — wie für mich selbst — darüber zum Abschluß zu kommen. Recht begreifen, welche Bewandtnis es eigentlich hiermit hatte, könnt Ihr alle nur, wenn ich zugleich berühre, was mich wirklich bestimmte, überhaupt nach Paris zu gehen. Lassen Sie mich also von da beginnen.

Nach fast zehnjähriger Entfernung von aller Möglichkeit, durch Beteiligung an guten Aufführungen meiner dramatischen Kompositionen mich — wenn auch nur periodisch — zu erfrischen, fühlte ich mich endlich gedrängt, meine Übersiedlung nach einem Ort in das Auge zu fassen, der jene notwendigen lebendigen Berührungen mit meiner Kunst mit der Zeit mir ermöglichen könnte. Ich hoffte diesen Punkt in einer bescheidenen Ecke Deutschlands finden zu können. Den Großherzog von Baden,

der mir in rührender Wohlgeneigtheit bereits die Aufführung meines neuesten Werkes unter meiner persönlichen Mitwirkung in Karlsruhe zugesagt hatte, ging ich im Sommer 1859 auf das inständigste an, mir statt des in Aussicht gestellten temporären Aufenthaltes sofort eine dauernde Niederlassung in seinem Lande erwirken zu mögen, da ich andernfalls nichts weiter ergreifen könnte, als nach Paris zu gehen, um dort mein dauerndes Domizil aufzuschlagen. Die Erfüllung meiner Bitte war — unmöglich.

Als ich mich nun im Herbste desselben Jahres nach Paris übersiedelte, behielt ich immer noch die Aufführung meines „Tristan" im Auge, zu der ich für den 3. Dezember nach Karlsruhe berufen zu werden hoffte; einmal unter meiner Mitwirkung zur Aufführung gelangt, glaubte ich das Werk dann den übrigen Theatern Deutschlands überlassen zu können; die Aussicht, mit meinen übrigen Arbeiten in Zukunft ebenso verfahren zu dürfen, genügte mir, und Paris behielt, in dieser Annahme, für mich das einzige Interesse, von Zeit zu Zeit dort ein vorzügliches Quartett, ein ausgezeichnetes Orchester hören, und so mich im erfrischenden Verkehre wenigstens mit den lebendigen Organen meiner Kunst erhalten zu können. Dies änderte sich mit einem Schlage, als man mir aus Karlsruhe meldete, daß die Aufführung des „Tristan" sich dort als unmöglich herausgestellt hätte. Meine schwierige Lage gab mir sofort den Gedanken ein, für das folgende Frühjahr mir bekannte vorzügliche deutsche Sänger nach Paris einzuladen, um mit ihnen im Saale der Italienischen Oper die von mir gewünschte Musteraufführung meines neuen Werkes zustande zu bringen; zu dieser wollte ich die Dirigenten und Regisseure mir befreundeter deutscher Theater ebenfalls einladen, um so dasselbe zu erreichen, was ich zuvor mit der Karlsruher Aufführung im Auge gehabt hatte. Da ohne eine größere Beteiligung des Pariser Publikums die Ausführung meines Planes unmöglich war, mußte ich dieses selbst zuvor zur Teilnahme an meiner Musik zu bestimmen suchen, und zu diesem Zwecke unternahm ich die bekannt gewordenen drei im Italienischen Theater gegebenen Konzerte. Der in bezug auf Beifall und Teilnahme höchst günstige Erfolg dieser Konzerte konnte leider das von mir ins Auge gefaßte Hauptunternehmen nicht fördern, da eben hierbei die Schwierigkeit eines jeden sol-

chen Unternehmens sich mir deutlich herausstellte, und andererseits schon die Unmöglichkeit, die von mir gewählten deutschen Sänger zu gleicher Zeit in Paris zu versammeln, mich zum Verzichte bestimmen mußte.

Während ich nun, nach jeder Seite hin gehemmt, nochmals schwer sorgend meinen Blick nach Deutschland wandte, erfuhr ich zu meiner vollen Überraschung, daß meine Lage am Hofe der Tuilerien zum Gegenstand eifriger Besprechung und Befürwortung geworden war. Der bis dahin mir fast ganz unbekannt gebliebenen außerordentlich freundlichen Teilnahme mehrerer Glieder der hiesigen deutschen Gesandtschaften hatte ich diese mir so günstige Bewegung zu verdanken. Diese führte so weit, daß der Kaiser, als auch eine von ihm besonders geehrte deutsche Fürstin ihm die empfehlendste Auskunft über meinen am meisten genannten „Tannhäuser“ gab, sofort den Befehl zur Aufführung dieser Oper in der Académie impériale de musique erließ.

Leugne ich nun nicht, daß ich, wenn auch zunächst hoch erfreut von diesem ganz unerwarteten Zeugnisse für den Erfolg meiner Werke in gesellschaftlichen Kreisen, denen ich persönlich so fern gestanden hatte, dennoch bald nur mit großer Beklemmung an eine Aufführung des „Tannhäuser“ gerade eben in jenem Theater denken konnte. Wem war es denn klarer als mir, daß dieses große Operntheater längst jeder ernstlichen künstlerischen Tendenz sich entfremdet hat, daß in ihm ganz andere Forderungen als die der dramatischen Musik sich zur Geltung gebracht haben, und daß die Oper selbst dort nur noch zum Vorwande für das Ballett geworden ist? In Wahrheit hatte ich, als ich in den letzten Jahren wiederholte Aufforderungen erhielt, an die Aufführung eines meiner Werke in Paris zu denken, nie die sogenannte Große Oper ins Auge gefaßt, sondern — für einen Versuch — vielmehr das bescheidene Théâtre lyrique, und dies namentlich aus den beiden Gründen, weil hier keine bestimmte Klasse des Publikums tonangebend ist, und — dank der Armut seiner Mittel! — das eigentliche Ballett hier sich noch nicht zum Mittelpunkt der ganzen Kunstleistung ausgebildet hat. Auf eine Aufführung des „Tannhäuser“ hatte aber der Direktor dieses Theaters, nachdem er wiederholt von selbst darauf verfallen war, verzichten müssen, namentlich weil er keinen Tenor fand, welcher der schwierigen Hauptpartie gewachsen gewesen wäre.

Wirklich zeigte es sich nun sogleich bei meiner ersten Unterredung mit dem Direktor der großen Oper, daß als nötigste Bedingung für den Erfolg der Aufführung des „Tannhäuser" die Einführung eines Balletts, und zwar im zweiten Akte, festzusetzen wäre. Hinter die Bedeutung dieser Forderung sollte ich erst kommen, als ich erklärte, unmöglich den Gang gerade dieses zweiten Aktes durch ein in jeder Hinsicht hier sinnloses Ballett stören zu können, dagegen aber im ersten Akte, am üppigen Hofe der Venus, die allergeeignetste Veranlassung zu einer choreographischen Szene von ergiebigster Bedeutung ersehen zu dürfen, hier, wo ich selbst bei meiner ersten Abfassung des Tanzes nicht entbehren zu können geglaubt hatte. Wirklich reizte mich sogar die Aufgabe, hier einer unverkennbaren Schwäche meiner früheren Partitur abzuhelfen, und ich entwarf einen ausführlichen Plan, nach welchem diese Szene im Venusberge zu einer großen Bedeutung erhoben werden sollte. Diesen Plan wies nun der Direktor entschieden zurück und entdeckte mir offen, es handle sich bei der Aufführung einer Oper nicht allein um ein Ballett, sondern namentlich darum, daß dieses Ballett in der Mitte des Theaterabends getanzt werde; denn erst um diese Zeit träten diejenigen Abonnenten, denen das Ballett fast ausschließlich angehöre, in die Logen, da sie erst sehr spät zu dinieren pflegten; ein im Anfange ausgeführtes Ballett könne diesen daher nicht genügen, weil sie eben nie im ersten Akte zugegen wären. Diese und ähnliche Erklärungen wurden mir später auch vom Staatsminister selbst wiederholt, und von der Erfüllung der darin ausgesprochenen Bedingungen jede Möglichkeit eines guten Erfolges so bestimmt abhängig dargestellt, daß ich bereits auf das ganze Unternehmen verzichten zu müssen glaubte.

Während ich so, lebhafter als je, wieder an meine Rückkehr nach Deutschland dachte und mit Sorge nach dem Punkte ausspähte, der mir zur Aufführung meiner neuen Arbeiten als Anhalt geboten werden möchte, sollte ich nun aber die günstigste Meinung von der Bedeutung des kaiserlichen Befehles gewinnen, die mir das ganze Institut der großen Oper, sowie jedes von mir nötig befundene Engagement, im reichsten Maße rückhaltslos und unbedingt zur Verfügung stellte. Jede von mir gewünschte Akquisition ward, ohne irgendwelche Rücksicht auf die Kosten, sofort ausgeführt: in bezug auf Inszenesetzung

wurde mit einer Sorgfalt verfahren, von der ich zuvor noch keinen Begriff hatte. Unter so ganz mir ungewohnten Umständen nahm mich bald immermehr der Gedanke ein, die Möglichkeit einer durchaus vollständigen, ja idealen Aufführung vor mir zu sehen. Das Bild einer solchen Aufführung selbst, fast gleichviel von welchem meiner Werke, ist es, was mich seit langem, seit meinem Zurückziehen von unserem Operntheater, ernstlich beschäftigt; was mir nie und nirgends zu Gebote gestellt, sollte ganz unerwartet hier in Paris mir zur Verfügung stehen, und zwar zu einer Zeit, wo keine Bemühung imstande gewesen, mir auch nur eine entfernt ähnliche Vergünstigung auf deutschem Boden zu verschaffen. Gestehe ich es offen, dieser Gedanke erfüllte mich mit einer seit lange nicht gekannten Wärme, welche vielleicht eine sich einmischende Bitterkeit nur zu steigern vermochte. Nichts anderes ersah ich bald mehr vor mir, als die Möglichkeit einer vollendet schönen Aufführung, und in der andauernden, angelegentlichen Sorge, diese Möglichkeit zu verwirklichen, ließ ich alles und jedes Bedenken ohne Macht, auf mich zu wirken: gelange ich zu dem, was ich für möglich halten darf — so sagte ich mir —, was kümmert mich dann der Jockeiklub und sein Ballett!

Von nun an kannte ich nur noch die Sorge für die Aufführung. Ein französischer Tenor, so erklärte mir der Direktor, sei für die Partie des Tannhäuser nicht vorhanden. Von dem glänzenden Talente des jugendlichen Sängers Niemann unterrichtet, bezeichnete ich ihn, den ich zwar selbst nie gehört hatte, für die Hauptrolle; da er namentlich auch einer leichten französischen Aussprache mächtig war, wurde sein auf das Sorgfältigste eingeleitete Engagement mit großen Opfern abgeschlossen. Mehrere andere Künstler, namentlich der Baritonist Morelli, verdankten ihr Engagement einzig meinem Wunsche, sie für mein Werk zu besitzen. Im übrigen zog ich einigen hier bereits beliebten ersten Sängern, weil mich ihre zu fertige Manier störte, jugendliche Talente vor, weil ich sie leichter für meinen Stil zu bilden hoffen durfte. Die bei uns ganz unbekannte Sorgsamkeit, mit welcher hier die Gesangsproben am Klavier geleitet werden, überraschte mich, und unter der verständigsten und feinsinnigsten Leitung des Chef du chant Vauthrot sah ich bald unsere Studien zu einer seltenen Reife gedeihen. Namentlich

freute es mich, wie nach und nach die jüngeren französischen Talente zum Verständnisse der Sache gelangten, und Lust und Liebe zur Aufgabe faßten.

So hatte auch ich selbst wieder eine neue Lust zu diesem meinem älteren Werke gefaßt: auf das sorgfältigste arbeitete ich die Partitur von neuem durch, verfaßte die Szene der Venus sowie die vorangehende Ballettszene ganz neu, und suchte namentlich auch überall den Gesang mit dem übersetzten Texte in genaueste Übereinstimmung zu bringen.

Hatte ich nun mein ganzes Augenmerk einzig auf die Aufführung gerichtet und hierüber jede andere Rücksicht aus der Acht gelassen, so begann auch endlich mein Kummer nur mit dem Innewerden dessen, daß eben diese Aufführung sich nicht auf der von mir erwarteten Höhe halten würde. Es fällt mir schwer, Ihnen genau zu bezeichnen, in welchen Punkten ich mich schließlich enttäuscht sehen mußte. Das Bedenklichste war jedenfalls, daß der Sänger der schwierigen Hauptrolle, je mehr wir uns der Aufführung näherten, infolge seines nötig erachteten Verkehres mit den Rezensenten, welche ihm den unerläßlichen Durchfall meiner Oper voraussagten, in wachsende Entmutigung verfiel. Die günstigsten Hoffnungen, die ich im Laufe der Klavierproben genährt, sanken immer tiefer, je mehr wir uns mit der Szene und dem Orchester berührten. Ich sah, daß wir wieder auf dem Niveau einer gewöhnlichen Opernaufführung ankamen, und daß alle Forderungen, die weit darüber hinausführen sollten, unerfüllt bleiben mußten. In diesem Sinne, den ich natürlich von Anfang nicht zuließ, fehlte nun aber, was einer solchen Opernleistung einzig noch zur Auszeichnung dienen kann: irgend ein bedeutendes, vom Publikum bereits lieb gewonnenes und lieb gehaltenes Talent, wogegen ich mit fast lauter Neulingen auftrat. Am meisten betrübte mich schließlich, daß ich die Direktion des Orchesters, durch welche ich noch großen Einfluß auf den Geist der Aufführung hätte ausüben können, den Händen des angestellten Orchesterchefs nicht zu entwinden vermochte; und, daß ich so mit trübseliger Resignation (denn meine gewünschte Zurückziehung der Partitur war nicht angenommen worden) in eine geist- und schwunglose Aufführung meines Werkes willigen mußte, macht noch jetzt meinen wahren Kummer aus.

Welcher Art die Aufnahme meiner Oper von seiten des

Publikums sein würde, blieb mir unter solchen Umständen fast gleichgültig: die glänzendste hätte mich nicht bewegen können, einer längeren Reihe von Aufführungen selbst beizuwohnen, da ich gar zu wenig Befriedigung daraus gewann. Über den Charakter dieser Aufnahme sind Sie bisher aber, wie es mir scheint, geflissentlich noch im unklaren gehalten worden, und Sie würden sehr unrecht tun, wenn Sie daraus über das Pariser Publikum im allgemeinen ein dem deutschen zwar schmeichelndes, in Wahrheit aber unrichtiges Urteil sich bilden wollten. Ich fahre dagegen fort, dem Pariser Publikum sehr angenehme Eigenschaften zuzusprechen, namentlich die einer sehr lebhaften Empfänglichkeit und eines wirklich großherzigen Gerechtigkeitsgefühles. Ein Publikum, ich sage: ein ganzes Publikum, dem ich persönlich durchaus fremd bin, das durch Journale und müßige Plauderer täglich die abgeschmacktesten Dinge über mich erfuhr, und mit einer fast beispiellosen Sorgfalt gegen mich bearbeitet wurde, ein solches Publikum viertelstundenlang wiederholt mit den anstrengendsten Beifallsdemonstrationen gegen eine Clique für mich sich schlagen zu sehen, müßte mich, und wäre ich der Gleichgültigste, mit Wärme erfüllen. Ein Publikum, dem jeder Ruhige sofort die äußerste Eingenommenheit gegen mein Werk ansah, war aber durch eine wunderliche Fürsorge derjenigen, welche am ersten Aufführungstage einzig die Plätze zu vergeben, und mir die Unterbringung meiner wenigen persönlichen Freunde fast gänzlich unmöglich gemacht hatten, an diesem Abende im Theater der Großen Oper versammelt; rechnen Sie hierzu die ganze Pariser Presse, welche bei solchen Gelegenheiten offiziell eingeladen wird, und deren feindseligste Tendenz gegen mich Sie einfach aus ihren Berichten entnehmen können, so glauben Sie wohl, daß ich von einem großen Siege vermeine sprechen zu dürfen, wenn ich Ihnen ganz wahrhaft zu berichten habe, daß der keineswegs hinreißenden Aufführung meines Werkes stärkerer und einstimmigerer Beifall geklatscht wurde, als ich persönlich es in Deutschland noch erlebt habe. Die eigentlichen Tonangeber der anfänglich vielleicht fast allgemeinen Opposition, mehrere, ja wohl alle hiesigen Musikrezensenten, welche bis dahin ihr Möglichstes aufgeboten hatten, die Aufmerksamkeit des Publikums vom Anhören abzuziehen, gerieten gegen Ende des zweiten Aktes offenbar in Furcht, einem vollständigen und glänzenden

Erfolge des „Tannhäuser" beiwohnen zu müssen, und griffen nun zu dem Mittel, nach Stichworten, welche sie in den Generalproben verabredet hatten, in gröbliches Gelächter auszubrechen, wodurch sie bereits am Schlusse des zweiten Aktes eine genügend störende Diversion zustande brachten, um eine bedeutende Manifestation beim Falle des Vorhanges zu schwächen. Dieselben Herren hatten in den Generalproben, an deren Besuch ich sie ebenfalls nicht zu hindern vermocht hatte, jedenfalls wahrgenommen, daß der eigentliche Erfolg der Oper in der Ausführung des dritten Aktes gewahrt liege. Eine vortreffliche Dekoration des Herrn Desplèchin, das Tal vor der Wartburg in herbstlicher Abendbeleuchtung darstellend, übte in den Proben bereits auf alle Anwesenden den Zauber aus, durch welchen wachsend die für die folgenden Szenen nötige Stimmung unwiderstehlich sich erzeugte; von seiten dar Darsteller waren diese Szenen der Glanzpunkt der ganzen Leistung; ganz unübertrefflich schön wurde der Pilgerchor gesungen und szenisch ausgeführt; das Gebet der Elisabeth, von Fräulein Sax vollständig und mit ergreifendem Ausdrucke wiedergegeben, die Phantasie an den Abendstern, von Morelli mit vollendeter elegischer Zartheit vorgetragen, leiteten den besten Teil der Leistung Niemanns, die Erzählung der Pilgerfahrt, welche dem Künstler stets die lebhafteste Anerkennung gewann, so glücklich ein, daß ein ganz ausnahmsweise bedeutender Erfolg eben dieses dritten Aktes gerade auch dem feindseligsten Gegner meines Werkes gesichert erschien. Gerade an diesem Akt nun vergriffen sich die bezeichneten Häupter und suchten jedes Aufkommen der nötigen gesammelten Stimmung durch Ausbrüche heftigen Lachens, wozu die geringfügigsten Anlässe kindische Vorwände bieten mußten, zu hindern. Von diesen widerwärtigen Demonstrationen unbeirrt, ließen weder meine Sänger sich werfen, noch das Publikum sich abhalten, ihren tapferen Anstrengungen, denen oft reichlicher Beifall lohnte, seine teilnehmende Aufmerksamkeit zu widmen; am Schlusse aber wurde, beim stürmischen Hervorruf der Darsteller, endlich die Opposition gänzlich zu Boden gehalten.

Daß ich nicht geirrt hatte, den Erfolg dieses Abends als einen vollständigen Sieg anzusehen, bewies mir die Haltung des Publikums am Abende der weiten Aufführung; denn hier

entschied es sich, mit welcher Opposition ich fortan es einzig nur noch zu tun haben sollte, nämlich mit dem hiesigen Jockeiklub, den ich so wohl nennen darf, da mit dem Rufe »à la porte les Jockeys« das Publikum selbst laut und öffentlich meine Hauptgegner bezeichnet hat. Die Mitglieder dieses Klubs, deren Berechtigung dazu, sich für die Herren der Großen Oper anzusehen, ich Ihnen nicht näher zu erörtern nötig habe, und welche durch die Abwesenheit des üblichen Balletts um die Stunde ihres Eintrittes in das Theater, also gegen die Mitte der Vorstellung, in ihrem Interesse sich tief verletzt fühlten, waren mit Entsetzen inne geworden, daß der „Tannhäuser" bei der ersten Aufführung eben nicht gefallen war, sondern in Wahrheit triumphiert hatte. Von nun an war es ihre Sache, zu verhindern, daß diese ballettlose Oper ihnen Abend für Abend vorgeführt würde, und zu diesem Zwecke hatte man sich, auf dem Wege vom Diner zur Oper, eine Anzahl Jagdpfeifen und ähnliche Instrumente gekauft, mit welchen alsbald nach ihrem Eintritte auf die unbefangenste Weise gegen den „Tannhäuser" manövriert wurde. Bis dahin, nämlich während des ersten und bis gegen die Mitte des zweiten Aktes, hatte nicht eine Spur von Opposition sich mehr bemerklich gemacht, und der anhaltendste Applaus hatte ungestört die am schnellsten beliebt gewordenen Stellen meiner Oper begleitet. Von nun an half aber keine Beifallsdemonstration mehr: vergebens demonstrierte selbst der Kaiser mit seiner Gemahlin zum zweiten Male zugunsten meines Werkes; von denjenigen, die sich als Meister des Saales betrachten und sämtlich zur höchsten Aristokratie Frankreichs gehören, war die unwiderrufliche Verurteilung des „Tannhäuser" ausgesprochen. Bis an den Schluß begleiteten Pfeifen und Flageoletts jeden Applaus des Publikums.

Bei der gänzlichen Ohnmacht der Direktion gegen diesen mächtigen Klub, bei der offenbaren Scheu selbst des Staatsministers, mit den Gliedern dieses Klubs sich ernstlich zu verfeinden, erkannte ich, daß ich den mir so treu sich bewährenden Künstlern der Szene nicht zumuten dürfe, sich länger und wiederholt den abscheulichen Aufregungen, denen man sie gewissenlos preisgab (natürlich in der Absicht, sie gänzlich zum Abtreten zu zwingen), auszusetzen. Ich erklärte der Direktion, meine Oper zurückzuziehen, und willigte in eine dritte Auf-

führung nur unter der Bedingung, daß sie an einem Sonntage, also außer dem Abonnement, somit unter Umständen, welche die Abonnenten nicht reizen, und dagegen dem eigentlichen Publikum den Saal vollständig einräumen sollten, stattfinde. Mein Wunsch, diese Vorstellung auch auf der Affiche als „letzte" zu bezeichnen, ward nicht für zulässig gehalten, und mir blieb nur übrig, meinen Bekannten persönlich sie als solche anzukündigen. Diese Vorsichtsmaßregeln hatten aber die Besorgnis des Jockeiklubs nicht zu zerstören vermocht; vielmehr glaubte derselbe in dieser Sonntagsaufführung eine kühne und für seine Interessen gefährliche Demonstration erkennen zu müssen, nach welcher, die Oper einmal mit unbestrittenem Erfolge zur Aufführung gebracht, das verhaßte Werk ihnen leicht mit Gewalt aufgedrungen werden dürfte. An die Aufrichtigkeit meiner Versicherung, gerade im Falle eines solchen Erfolges den „Tannhäuser" desto gewisser zurückziehen zu wollen, hatte man nicht zu glauben den Mut gehabt. Somit entsagten die Herren ihren anderweitigen Vergnügungen für diesen Abend, kehrten abermals mit vollster Rüstung in die Oper zurück, und erneuerten die Szenen des zweiten Abends. Diesmal stieg die Erbitterung des Publikums, welches durchaus verhindert werden sollte, der Aufführung zu folgen, auf einen, wie man mir versicherte, bis dahin ungekannten Grad, und es gehörte wohl nur die, wie es scheint, unantastbare soziale Stellung der Herren Ruhestörer dazu, sie vor tätlicher übler Behandlung zu sichern. Sage ich es kurz, daß ich, wie ich erstaunt über die zügellose Haltung jener Herren, ebenso ergriffen und gerührt von den heroischen Anstrengungen des eigentlichen Publikums, mir Gerechtigkeit zu verschaffen, bin, und nichts weniger mir in den Sinn kommen kann, als an dem Pariser Publikum, sobald es sich auf einem ihm angehörigen neutralen Terrain befindet, im mindesten zu zweifeln.

Meine nun offiziell angekündigte Zurückziehung meiner Partitur hat die Direktion der Oper in wirkliche und große Verlegenheit gesetzt. Sie bekennt laut und offen, in dem Falle meiner Oper einen der größten Erfolge zu ersehen, denn sie kann sich nicht entsinnen, jemals das Publikum mit so großer Lebhaftigkeit für ein angefochtenes Werk Partei ergreifen gesehen zu haben. Die reichlichsten Geldeinnahmen erscheinen ihr

mit dem „Tannhäuser“ gesichert, für dessen Aufführungen bereits der Saal im voraus wiederholt verkauft ist. Ihr wird von wachsender Erbitterung des Publikums berichtet, welches sein Interesse, ein neues vielbesprochenes Werk ruhig hören und würdigen zu können, von einer der Zahl nach ungemein kleinen Partei verwehrt sieht. Ich erfahre, daß der Kaiser der Sache durchaus geneigt bleiben soll, daß die Kaiserin sich gern zur Beschützerin meiner Oper aufwerfen und Garantien gegen fernere Ruhestörungen verlangen wolle. In diesem Augenblicke zirkuliert unter den Musikern, Malern, Künstlern und Schriftstellern von Paris eine an den Staatsminister gerichtete Protestation wegen der unwürdigen Vorfälle im Opernhause, die, wie man mir sagt, zahlreich unterzeichnet wird. Unter solchen Umständen sollte mir leicht Mut dazu gemacht werden können, meine Oper wieder aufzunehmen. Eine wichtige künstlerische Rücksicht hält mich aber davon ab. Bisher ist es noch zu keinem ruhigen und gesammelten Anhören meines Werkes gekommen; der eigentliche Charakter desselben, welcher in einer meiner Absicht entsprechenden Nötigung zu einer, dem gewöhnlichen Opernpublikum fremden, das Ganze erfassenden Stimmung liegt, ist den Zuhörern noch nicht aufgegangen, wogegen diese bis jetzt sich nur an glänzende und leicht ansprechende äußere Momente, wie sie mir eigentlich nur als Staffage dienen, halten, diese bemerken, und, wie sie es getan, mit lebhafter Sympathie aufnehmen konnten. Könnte und sollte es nun zum ruhigen, andächtigen Anhören meiner Oper kommen, so befürchte ich nach dem, was ich Ihnen zuvor über den Charakter der hiesigen Aufführung andeutete, die innere Schwäche und Schwunglosigkeit dieser Aufführung, die allen denen, die das Werk genauer kennen, kein Geheimnis geblieben und für deren Hebung persönlich zu intervenieren mir verwehrt worden ist, müsse allmählich offen an den Tag treten, so daß ich einem gründlichen, nicht bloß äußerlichen Erfolge meiner Oper für diesmal nicht entgegenzusehen glauben könnte. Möge somit jetzt alles Ungenügende dieser Aufführung unter dem Staube jener drei Schlachtabende gnädig verdeckt bleiben, und möge mancher, der meine auf ihn gesetzten Hoffnungen schmerzlich täuschte, für diesmal mit dem Glauben sich retten, er sei für eine gute Sache und um dieser Sache willen gefallen!

Somit möge für diesmal der Pariser „Tannhäuser" ausgespielt haben. Sollte der Wunsch ernster Freunde meiner Kunst in Erfüllung gehen, sollte ein Projekt, mit welchem man sich soeben von sehr sachverständiger Seite her ernstlich trägt, und welches auf nichts Geringeres als auf schleunigste Gründung eines neuen Operntheaters zur Verwirklichung der von mir auch hier angeregten Reformen ausgeht, ausgeführt werden, so hören Sie vielleicht selbst von Paris aus noch einmal auch vom „Tannhäuser".

Was sich bis heute in bezug auf mein Werk in Paris zugetragen, seien Sie versichert, hiermit der vollständigsten Wahrheit gemäß erfahren zu haben: sei Ihnen einfach dafür Bürge, daß es mir unmöglich ist, mich mit einem Anscheine zu befriedigen, wenn mein innerster Wunsch dabei unerfüllt geblieben, und dieser ist nur durch das Bewußtsein zu stillen, einen wirklich verständnisvollen Eindruck hervorgerufen zu haben.

Die Meistersinger von Nürnberg.

(1862.)

Personen.

Hans Sachs, Schuster.
Veit Pogner, Goldschmied.
Kunz Vogelgesang, Kürschner.
Konrad Nachtigall, Spengler.
Sixtus Beckmesser, Schreiber.
Fritz Kothner, Bäcker.
Balthasar Zorn, Zinngießer.
Ulrich Eißlinger, Würzkrämer.
Augustin Moser, Schneider.
Hermann Ortel, Seifensieder.
Hans Schwarz, Strumpfwirker.
Hans Foltz, Kupferschmied.
} Meistersinger.

Walther von Stolzing, ein junger Ritter aus Franken.
David, Sachsens Lehrbube.
Eva, Pogners Tochter.
Magdalene, Evas Amme.
Ein Nachtwächter.

Bürger und Frauen aller Zünfte. Gesellen. Lehrbuben. Mädchen. Volk.

Nürnberg.
Um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Erster Aufzug.

Die Bühne stellt das Innere der Katharinenkirche, in schrägem Durchschnitt, dar; von dem Hauptschiff, welches links ab dem Hintergrunde zu sich ausdehnend anzunehmen ist, sind nur noch die letzten Reihen der Kirchstühlbänke sichtbar; den Vordergrund nimmt der freie Raum vor dem Chore ein; dieser wird später durch einen Vorhang gegen das Schiff zu gänzlich abgeschlossen.

(Beim Aufzug hört man, unter Orgelbegleitung, von der Gemeinde den letzten Vers eines Chorales, mit welchem der Nachmittagsgottesdienst zur Einleitung des Johannisfestes schließt, singen.)

Choral der Gemeinde.

Da zu mir der Heiland kam,
willig deine Taufe nahm,
weihte sich dem Opfertod,
gab er uns des Heil's Gebot:
daß wir durch dein' Tauf' uns weih'n,
seines Opfers wert zu sein.
Edler Täufer,
Christ's Vorläufer!
Nimm uns freundlich an,
dort am Fluß Jordan.

(Während des Chorales und dessen Zwischenspielen entwickelt sich, vom Orchester begleitet, folgende pantomimische Szene.)

(In der letzten Reihe der Kirchstühle sitzen Eva und Magdalene; Walther v. Stolzing steht, in einiger Entfernung, zur Seite an eine Säule gelehnt, die Blicke auf Eva heftend. Eva kehrt sich wiederholt seitwärts nach dem Ritter um, und erwidert seine bald dringend, bald zärtlich durch Gebärden sich ausdrückenden Bitten und Beteuerungen schüchtern und verschämt, doch seelenvoll und ermutigend. Magdalene unterbricht sich öfter im Gesang, um Eva zu zupfen und zur Vorsicht zu mahnen. — Als der Choral zu Ende ist, und, während eines längeren Orgelnachspieles, die Gemeinde dem Hauptausgange, welcher links dem Hintergrunde zu anzunehmen ist, sich zuwendet, um allmählich die Kirche zu verlassen, tritt Walther an die beiden Frauen, welche sich ebenfalls von ihren Sitzen erhoben haben, und dem Ausgange sich zuwenden wollen, lebhaft heran.)

Walther
(leise, doch feurig zu Eva).

Verweilt! — Ein Wort! Ein einzig Wort!

Eva
(sich rasch zu Magdalene wendend).

Mein Brusttuch! Schau'! Wohl liegt's im Ort?

Magdalene.

Vergeßlich Kind! Nun heißt es: such'!

(Sie kehrt nach den Sitzen zurück.)

Walther.

Fräulein! Verzeiht der Sitte Bruch!
Eines zu wissen, eines zu fragen,
was nicht müßt' ich zu brechen wagen?
Ob Leben oder Tod! Ob Segen oder Fluch?
Mit einem Worte sei mir's vertraut: —
mein Fräulein, sagt —

Magdalene
(zurückkommend).

Hier ist das Tuch.

Eva.

O weh! Die Spange? . . .

Magdalene.

Fiel sie wohl ab?
(Sie geht, am Boden suchend, wieder zurück.)

Walther.

Ob Licht und Luft, oder Nacht und Grab?
Ob ich erfahr', wonach ich verlange,
ob ich vernehme, wovor mir graut, —
mein Fräulein, sagt . . .

Magdalene
(wieder zurückkommend).

Da ist auch die Spange. —
Komm', Kind! Nun hast du Spang' und Tuch. —
O weh! Da vergaß ich selbst mein Buch!
(Sie kehrt wieder um.)

Walther.

Dies eine Wort, ihr sagt mir's nicht?
Die Silbe, die mein Urteil spricht?
Ja, oder: Nein! — Ein flücht'ger Laut:
mein Fräulein, sagt, seid ihr schon Braut?

Magdalene
(die bereits zurückgekommen, verneigt sich vor Walther).

Sieh' da, Herr Ritter?
Wie sind wir hochgeehrt:

mit Evchens Schutze
habt ihr euch gar beschwert?
Darf den Besuch des Helden
ich Meister Pogner melden?

Walther
(leidenschaftlich).

Betrat ich doch nie sein Haus!

Magdalene.

Ei, Junker! Was sagt ihr da aus?
In Nürnberg eben nur angekommen,
war't ihr nicht freundlich aufgenommen?
Was Küch' und Keller, Schrein und Schrank
euch, bot, verdient' es keinen Dank?

Eva.

Gut Lenchen! Ach! Das meint er ja nicht.
Doch wohl von mir wünscht er Bericht —
wie sag' ich's schnell? — Versteh' ich's doch kaum! —
Mir ist, als wär' ich gar wie im Traum! —
Er frägt, — ob ich schon Braut?

Magdalene
(sich scheu umsehend).

Hilf Gott! Sprich nicht so laut!
Jetzt laß uns nach Hause geh'n;
wenn uns die Leut' hier seh'n!

Walther.

Nicht eher, bis ich alles weiß!

Eva.

's ist leer, die Leut' sind fort.

Magdalene.

Drum eben wird mir heiß!
Herr Ritter, an anderm Ort!

(David tritt aus der Sakristei ein und macht sich darüber her, dunkle Vorhänge, welche so angebracht sind, daß sie den Vordergrund der Bühne nach dem Kirchenschiffe zu schräg abschließen, aneinanderzuziehen.)

Walther.

Nein! Erst dies Wort!

Eva
(Magdalene haltend).
Dies Wort?

Magdalene
(die sich bereits umgewendet, erblickt David, hält an und ruft zärtlich für sich):
David? Ei! David hier?

Eva
(drängend).
Was sag' ich? Sag' du's mir!

Magdalene
(mit Zerstreutheit, öfters nach David sich umsehend).
Herr Ritter, was ihr die Jungfer fragt,
das ist so leichtlich nicht gesagt:
fürwahr ist Evchen Pogner Braut —

Eva
(schnell unterbrechend).
Doch hat noch keiner den Bräut'gam erschaut.

Magdalene.
Den Bräut'gam wohl noch niemand kennt,
bis morgen ihn das Gericht ernennt,
das dem Meistersinger erteilt den Preis —

Eva
(wie zuvor).
Und selbst die Braut ihm reicht das Reis.

Walther.
Dem Meistersinger?

Eva
(bang).
Seid ihr das nicht?

Walther.
Ein Werbgesang?

Magdalene.
Vor Wettgericht.

Walther.
Den Preis gewinnt?

Magdalene.

Wen die Meister meinen.

Walther.

Die Braut dann wählt?

Eva

(sich vergessend).

Euch, oder keinen!

(Walther wendet sich, in großer Aufregung auf- und abgehend, zur Seite.)

Magdalene

(sehr erschrocken).

Was? Evchen! Evchen! Bist du von Sinnen?

Eva.

Gut' Lene! Hilf mir den Ritter gewinnen!

Magdalene.

Sah'st ihn doch gestern zum ersten Mal?

Eva.

Das eben schuf mir so schnelle Qual,
daß ich schon längst ihn im Bilde sah: —
sag', trat er nicht ganz wie David nah'?

Magdalene.

Bist du toll? Wie David?

Eva.

Wie David im Bild.

Magdalene.

Ach! Mein'st du den König mit der Harfen
und langem Bart in der Meister Schild?

Eva.

Nein! Der, deß' Kiesel den Goliath warfen,
das Schwert im Gurt, die Schleuder zur Hand,
von lichten Locken das Haupt umstrahlt,
wie ihn uns Meister Dürer gemalt.

Magdalene

(laut seufzend).

Ach, David! David!

David
(der herausgegangen und jetzt wieder zurückkommt, ein Lineal im Gürtel und ein großes Stück weißer Kreide an einer Schnur in der Hand schwenkend).

Da bin ich! Wer ruft?

Magdalene.

Ach, David! Was ihr für Unglück schuft!
(Für sich).
Der liebe Schelm! Wüßt er's noch nicht?
(Laut.)
Ei, seht! Da hat er uns gar verschlossen?

David
(zärtlich zu Magdalene).

Ins Herz euch allein!

Magdalene
(beiseite).

Das treue Gesicht!—
(Laut).
Mein sagt! Was treibt ihr hier für Possen?

David.

Behüt' es! Possen? Gar ernste Ding'!
Für die Meister hier richt' ich den Ring.

Magdalene.

Wie? Gäb' es ein Singen?

David.

Nur Freiung heut':
der Lehrling wird da losgesprochen,
der nichts wider die Tabulatur verbrochen;
Meister wird, wenn die Prob' nicht reu't.

Magdalene.

Da wär' der Ritter ja am rechten Ort. —
Jetzt, Evchen, komm', wir müssen fort.

Walther
(schnell sich zu den Frauen wendend).

Zu Meister Pogner laßt mich euch geleiten.

Magdalene.

Erwartet den hier: er ist bald da.

Wollt ihr euch Evchens Hand erstreiten,
rückt Ort und Zeit das Glück euch nah'.

(Zwei Lehrbuben kommen dazu und tragen Bänke.)

Jetzt eilig von hinnen!

Walther.

Was soll ich beginnen?

Magdalene.

Laßt David euch lehren
die Freiung begehren. —
Davidchen! Hör', mein lieber Gesell,
den Ritter bewahr' hier wohl zur Stell'!
Was Fein's aus der Küch'
bewahr' ich für dich:
und morgen begehr' du noch dreister,
wird heut' der Junker hier Meister.

(Sie drängt fort.)

Eva
(zu Walther).

Seh' ich euch wieder?

Walther
(feurig).

Was ich will wagen,
wie könnt' ich's sagen?
Neu ist mein Herz, neu mein Sinn,
neu ist mir alles, was ich beginn'.
Eines nur weiß ich,
eines begreif' ich:
mit allen Sinnen
euch zu gewinnen!
Ist's mit dem Schwert nicht, muß es gelingen,
gilt es als Meister euch zu ersingen.
Für euch Gut und Blut!
Für euch
Dichters heil'ger Mut!

Eva
(mit großer Wärme).

Mein Herz, sel'ger Glut,
für euch
liebesheil'ge Hut!

Magdalene.

Schnell heim, sonst geht's nicht gut!

David
(Walther messend).

Gleich Meister? Oho! Viel Mut!

(Magdalene zieht Eva rasch durch die Vorhänge fort.)

(Walther hat sich, aufgeregt und brütend, in einen erhöhten, katheberartigen Lehnstuhl geworfen, welchen zuvor zwei Lehrbuben, von der Wand ab, mehr nach der Mitte zu gerückt hatten).

(Noch mehrere Lehrbuben sind eingetreten: sie tragen und richten Bänke, und bereiten alles [nach der unten folgenden Angabe] zur Sitzung der Meistersinger vor.)

1. Lehrbube.

David, was steh'st?

2. Lehrbube.

Greif' ans Werk!

3. Lehrbube.

Hilf uns richten das Gemerk!

David.

Zu eifrigst war ich vor euch allen:
nun schafft für euch; hab' ander Gefallen!

2. Lehrbube.

Was der sich dünkt!

3. Lehrbube.

Der Lehrling' Muster!

1. Lehrbube.

Das macht, weil sein Meister ein Schuster.

2. Lehrbube.

Beim Leisten sitzt er mit der Feder.

3. Lehrbube.

Beim Dichten mit Draht und Pfriem'.

1. Lehrbube.

Sein' Verse schreibt er auf rohes Leder.

3. Lehrbube.
(mit der entsprechenden Gebärde).

Das, dächt' ich, gerbten wir ihm!

(Sie machen sich lachend an die fernere Herrichtung.)

David
(nachdem er den sinnenden Ritter eine Weile betrachtet, ruft er sehr stark):

„Fanget an!"

Walther
(verwundert aufblickend).

Was soll's?

David
(noch stärker).

„Fanget an!" — So ruft der „Merker";
nun sollt ihr singen: — wißt ihr das nicht?

Walther.

Wer ist der Merker?

David.

Wißt ihr das nicht?
War't ihr noch nie bei 'nem Sing-Gericht?

Walther.

Noch nie, wo die Richter Handwerker.

David.

Seid ihr ein „Dichter"?

Walther.

Wär' ich's doch!

David.

Waret ihr „Singer"?

Walther.

Wüß't ich's noch?

David.

Doch „Schulfreund" war't ihr, und „Schüler" zuvor?

Walther.

Das klingt mir alles fremd vorm Ohr.

David.

Und so grad'hin wollt ihr Meister werden?

Walther.

Wie machte das so große Beschwerden?

David.

O Lene! Lene!

Walther.

Wie ihr doch tut!

David.

O Magdalene!

Walther.

Ratet mir gut!

David.

Mein Herr, der Singer Meister-Schlag
gewinnt sich nicht in einem Tag.
In Nürenberg der größte Meister,
mich lehrt die Kunst Hans Sachs;
schon voll ein Jahr mich unterweis't er,
daß ich als Schüler wachs'.
Schuhmacherei und Poeterei,
die lern' ich da all' einerlei:
hab' ich das Leder glatt geschlagen,
lern' ich Vokal und Konsonanz sagen;
wichst' ich den Draht gar fein und steif,
was sich da reimt, ich wohl begreif';
den Pfriemen schwingend,
im Stich die Ahl',
was stumpf, was klingend,
was Maß und Zahl, —
den Leisten im Schurz —
was lang, was kurz,
was hart, was lind,
hell oder blind,

was Waisen, was Milben,
was Kleb-Silben,
was Pausen, was Körner,
Blumen und Dörner,
das alles lernt' ich mit Sorg' und Acht:
wie weit nun meint ihr, daß ich's gebracht?

Walther.

Wohl zu 'nem Paar recht guter Schuh?'

David.

Ja, dahin hat's noch lange Ruh'!
Ein „Bar" hat manch' Gesätz und Gebänd':
wer da gleich die rechte Regel fänd',
die richt'ge Naht,
und den rechten Draht,
mit gut gefügten „Stollen",
den Bar recht zu versohlen.
Und dann erst kommt der „Abgesang";
daß der nicht kurz, und nicht zu lang,
und auch keinen Reim enthält,
der schon im Stollen gestellt. —
Wer alles das merkt, weiß und kennt,
wird doch immer noch nicht Meister genennt.

Walther.

Hilf Gott! Will ich denn Schuster sein? —
In die Singkunst lieber führ' mich ein.

David.

Ja, hätt' ich's nur selbst erst zum „Singer" gebracht!
Wer glaubt wohl, was das für Mühe macht?
Der Meister Tön' und Weisen,
gar viel an Nam' und Zahl,
die starken und die leisen,
wer die wüßte allzumal!
Der „kurze", „lang'" und „überlang'" Ton,
die „Schreibpapier"-, „Schwarz-Dinten"-Weis';
der „rote", „blau'" und „grüne" Ton,
die „Hageblüh"-, „Strohhalm"-, „Fengel"-Weis';

der „zarte“, der „süße“, der „Rosen“-Ton,
der „kurzen Liebe“, der „vergess'ne“ Ton;
die „Rosmarin“-, „Gelbveiglein“-Weis',
die „Regenbogen“-, die „Nachtigall“-Weis';
die „englische Zinn“-, die „Zimmtröhren“-Weis',
„frisch' Pomeranzen“-, „grün Lindenblüh“-Weis',
die „Frösch“-, die „Kälber“-, die „Stieglitz“-Weis',
die „abgeschiedene Vielfraß“-Weis';
der „Lerchen“-, der „Schnecken“-, der „Beller“-Ton,
die „Melissenblümlein“-, die „Meiran“-Weis',
„Gelblöwenhaut“-, „treu Pelikan“-Weis',
die „buttglänzende Draht“-Weis' . . .

Walther.

Hilf Himmel! Welch' endlos Töne-Geleis'!

David.

Das sind nur die Namen: nun lernt sie singen,
recht wie die Meister sie gestellt!
Jed' Wort und Ton muß klärlich klingen,
wo steigt die Stimm', und wo sie fällt.
Fangt nicht zu hoch, zu tief nicht an,
als es die Stimm' erreichen kann;
mit dem Atem spart, daß er nicht knappt,
und arg am End' ihr überschnappt.
Vor dem Wort mit der Stimme ja nicht summt,
nach dem Wort mit dem Mund auch nicht brummt:
nicht ändert an „Blum'“ und „Koloratur“,
jed' Zierat fest nach des Meisters Spur.
Verwechseltet ihr, würdet gar irr',
verlör't ihr euch, und käm't ins Gewirr, —
wär' sonst euch alles gelungen,
da hättet ihr gar „versungen“! —
Trotz großem Fleiß und Emsigkeit
ich selbst noch bracht' es nie so weit.
So oft ich's versuch', und 's nicht gelingt,
die „Knieriem-Schlag-Weis'“ der Meister mir singt;
wenn dann Jungfer Lene nicht Hilfe weiß,
sing' ich die „eitel-Brot-und-Wasser“-Weis'! —

Nehmt euch ein Beispiel dran,
und laßt von dem Meister-Wahn;
denn „Singer" und „Dichter" müßt ihr sein,
eh' ihr zum „Meister" kehret ein.

Walther.

Wer ist nun Dichter?

Lehrbuben
(während der Arbeit).

David! Komm'st her?

David.

Wartet nur, gleich! —
Wer Dichter wär'?
Habt ihr zum „Singer" euch aufgeschwungen
und der Meister Töne richtig gesungen,
füget ihr selbst nun Reim und Wort',
daß sie genau an Stell' und Ort
paßten zu einem Meister-Ton,
dann trüg't ihr den Dichterpreis davon.

Lehrbuben.

He, David! Soll man's dem Meister klagen?
Wirst dich bald des Schwatzens entschlagen?

David.

Oho! — Ja wohl! Denn helf' ich euch nicht,
ohne mich wird alles doch falsch gericht'!

Walther.

Nun dies noch: wer wird „Meister" genannt?

David.

Damit, Herr Ritter, ist's so bewandt: —
der Dichter, der aus eig'nem Fleiße
zu Wort' und Reimen, die er erfand,
aus Tönen auch fügt eine neue Weise,
der wird als „Meistersinger" erkannt.

Walther
(rasch).

So bleibt mir nichts als der Meisterlohn!

Soll ich hier singen,
kann's nur gelingen,
find' ich zum Vers auch den eig'nen Ton.

David
(der sich zu den Lehrbuben gewendet).

Was macht ihr denn da? — Ja, fehl' ich beim Werk,
verkehrt nur richtet ihr Stuhl' und Gemerk'! —
Ist denn heut' „Singschul'"? — daß ihr's wißt,
das kleine Gemerk'! — nur „Freiung" ist!

(Die Lehrbuben, welche Anstalt getroffen hatten, in der Mitte der Bühne ein größeres Gerüste mit Vorhängen aufzuschlagen, schaffen auf Davids Weisung dies schnell beiseite und stellen dafür ebenso eilig ein geringeres Brettbodengerüste auf; darauf stellen sie einen Stuhl mit einem kleinen Pult davor, daneben eine große schwarze Tafel, daran die Kreide am Faden aufgehängt wird; um das Gerüste sind schwarze Vorhänge angebracht, welche zunächst hinten und an beiden Seiten, dann auch vorn ganz zusammengezogen werden.)

Die Lehrbuben.
(während der Herrichtung).

Aller End' ist doch David der Allergescheit'st!
Nach hohen Ehren gewiß er geizt:
's ist Freiung heut';
gar sicher er freit,
als vornehmer „Singer" schon er sich spreizt!
Die „Schlag"-reime fest er inne hat,
„Arm-Hunger"-Weise singt er glatt;
die „harte-Tritt"-Weis' doch kennt er am best',
die trat ihm sein Meister hart und fest!

(Sie lachen.)

David.

Ja, lacht nur zu! Heut' bin ich's nicht;
ein and'rer stellt sich zum Gericht;
der war nicht „Schüler", ist nicht „Singer",
den „Dichter", sagt er, überspring' er;
denn er ist Junker,
und mit einem Sprung er
denkt ohne weit're Beschwerden
heut' hier „Meister" zu werden. —
D'rum richtet nur fein
das Gemerk' dem ein!

Dorthin! — Hierher! — Die Tafel an die Wand,
so daß sie recht dem Merker zu Hand!

(Sich zu Walther umwendend.)

Ja, ja! — Dem „Merker"! — Wird euch wohl bang?
Vor ihm schon mancher Werber versang.
Sieben Fehler gibt er euch vor,
die merkt er mit Kreide dort an;
wer über sieben Fehler verlor,
hat versungen und ganz vertan!
Nun nehmt euch in acht!
Der Merker wacht.
Glück auf zum Meistersingen!
Mögt ihr euch das Kränzlein erschwingen!
Das Blumenkränzlein aus Seiden fein,
wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?

Die Lehrbuben

(welche das Gemerk zugleich geschlossen, fassen sich an und tanzen einen verschlungenen Reigen darum).

„Das Blumenkränzlein aus Seiden fein,
wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?"

(Die Einrichtung ist nun folgendermaßen beendigt: — Zur Seite rechts sind gepolsterte Bänke in der Weise aufgestellt, daß sie einen schwachen Halbkreis nach der Mitte zu bilden. Am Ende der Bänke, in der Mitte der Szene befindet sich das „Gemerk" benannte Gerüste, welches zuvor hergerichtet worden. Zur linken Seite steht nur der erhöhte kathederartige Stuhl [„der Singstuhl"] der Versammlung gegenüber. Im Hintergrunde, den großen Vorhang entlang, steht eine lange niedere Bank für die Lehrlinge. — Walther, verdrießlich über das Gespött der Knaben, hat sich auf die vordere Bank niedergelassen.)

(Pogner und Beckmesser kommen im Gespräch aus der Sakristei; allmählich versammeln sich immer mehrere der Meister. Die Lehrbuben, als sie die Meister eintreten sahen, sind sogleich zurückgegangen und harren ehrerbietig an der hinteren Bank. Nur David stellt sich anfänglich am Eingang bei der Sakristei auf.)

Pogner

(zu Beckmesser).

Seid meiner Treue wohl versehen;
was ich bestimmt, ist euch zunutz:
im Wettgesang müßt ihr bestehen;
wer böte euch als Meister Trutz?

Beckmesser.

Doch wollt ihr von dem Punkt nicht weichen,
der mich — ich sag's — bedenklich macht;
kann Evchens Wunsch den Werber streichen,
was nützt mir meine Meister-Pracht?

Pogner.

Ei sagt! Ich mein', vor allen Dingen
sollt' euch an dem gelegen sein?
Könnt ihr der Tochter Wunsch nicht zwingen,
wie möchtet ihr wohl um sie frei'n?

Beckmesser.

Ei ja! Gar wohl! D'rum eben bitt' ich,
daß bei dem Kind ihr für mich sprecht,
wie ich geworben, zart und sittig,
und wie Beckmesser grad' euch recht.

Pogner.

Das tu' ich gern.

Beckmesser
(beiseite).

Er läßt nicht nach!
Wie wehrt' ich da 'nem Ungemach?

Walther
(der, als er Pogner gewahrt, aufgestanden und ihm entgegengegangen ist, verneigt sich vor ihm).

Gestattet, Meister!

Pogner.

Wie! Mein Junker!
Ihr sucht mich in der Singschul' hie?
(Sie begrüßen sich.)

Beckmesser
(immer beiseite, für sich).

Verstünden's die Frau'n! Doch schlechtes Geflunker
Gilt ihnen mehr als all' Poesie.

Walther.

Hie eben bin ich am rechten Ort.
Gesteh' ich's frei, vom Lande fort
was mich nach Nürnberg trieb,
war nur zur Kunst die Lieb'.
Vergaß ich's gestern euch zu sagen,
heut' muß ich's laut zu künden wagen:

ein Meistersinger möcht' ich sein.
Schließt, Meister, in die Zunft mich ein!
(Andere Meister sind gekommen und herangetreten.)

Pogner
(zu den nächsten).

Kunz Vogelgesang! Freund Nachtigall!
Hört doch, welch' ganz besonderer Fall!
Der Ritter hier, mir wohlbekannt,
hat der Meisterkunst sich zugewandt.
(Begrüßungen.)

Beckmesser
(immer noch für sich).

Noch such' ich's zu wenden: doch sollt's nicht gelingen,
versuch' ich des Mädchens Herz zu ersingen;
in stiller Nacht, von ihr nur gehört,
erfahr' ich, ob auf mein Lied sie schwört.
(Er wendet sich.)
Wer ist der Mensch?

Pogner.
(zu Walther).

Glaubt, wie mich's freut!
Die alte Zeit dünkt mich erneu't.

Beckmesser
(immer noch für sich).

Er gefällt mir nicht!

Pogner
(fortfahrend).

Was ihr begehrt,
so viel an mir, euch sei's gewährt.

Beckmesser
(ebenso).

Was will der hier? — Wie der Blick ihm lacht!

Pogner
(ebenso).

Half ich euch gern zu des Gut's Verkauf,
in die Zunft nun nehm' ich euch gleich gern auf.

Beckmesser
(ebenso).
Holla! Sixtus! Auf den hab' acht!

Walther
(zu Pogner).
Habt Dank der Güte
aus tiefstem Gemüte!
Und darf ich denn hoffen,
steht heut mir noch offen
zu werben um den Preis,
daß ich Meistersinger heiß'?

Beckmesser.
Oho! Fein sacht'! Auf dem Kopf steht kein Kegel!

Pogner.
Herr Ritter, dies geh' nun nach der Regel.
Doch heut' ist Freiung: ich schlag' euch vor:
mir leihen die Meister ein willig Ohr.
(Die Meistersinger sind nun alle angelangt, zuletzt auch Hans Sachs.)

Sachs.
Gott grüß' euch, Meister!

Vogelgesang.
Sind wir beisammen?

Beckmesser.
Der Sachs ist ja da!

Nachtigall.
So ruft die Namen!

Fritz Kothner
(zieht eine Liste hervor, stellt sich zur Seite auf und ruft):
Zu einer Freiung und Zunftberatung
ging an die Meister ein' Einladung:
bei Nenn' und Nam',
ob jeder kam,
ruf' ich nun auf, als letzt-entbot'ner,
der ich mich nenn' und bin Fritz Kothner.
Seid ihr da, Veit Pogner?

Pogner.

Hier zur Hand.

(Er setzt sich.)

Kothner.

Kunz Vogelgesang?

Vogelgesang.

Ein sich fand.

(Setzt sich.)

Kothner.

Hermann Ortel?

Ortel.

Immer am Ort.

(Setzt sich.)

Kothner.

Balthasar Zorn?

Zorn.

Bleibt niemals fort.

(Setzt sich.)

Kothner.

Konrad Nachtigall?

Nachtigall.

Treu seinem Schlag.

(Setzt sich.)

Kothner.

Augustin Moser?

Moser.

Nie fehlen mag.

(Setzt sich.)

Kothner.

Niklaus Vogel? — Schweigt?

Ein Lehrbube

(sich schnell von der Bank erhebend).

Ist krank.

Kothner.

Gut Bess'rung dem Meister!

Alle Meister.

Walt's Gott!

Der Lehrbube.

Schön Dank!

(Setzt sich wieder.)

Kothner.

Hans Sachs?

David
(vorlaut sich erhebend).

Da steht er!

Sachs
(drohend zu David).

Juckt dich das Fell? —
Verzeiht, Meister! — Sachs ist zur Stell'.

(Er setzt sich.)

Kothner.

Sixtus Beckmesser?

Beckmesser.

Immer bei Sachs,
daß den Reim ich lern' von „blüh' und wachs'".

(Er setzt sich neben Sachs. Dieser lacht.)

Kothner.

Ulrich Eißlinger?

Eißlinger.

Hier!

(Setzt sich.)

Kothner.

Hans Foltz?

Foltz.

Bin da.

(Setzt sich.)

Kothner.

Hans Schwarz?

Schwarz.

Zuletzt: Gott wollt's!

(Setzt sich.)

Kothner.

Zur Sitzung gut und voll die Zahl.
Beliebt's, wir schreiten zur Merkerwahl?

Vogelgesang.

Wohl eh'r nach dem Fest.

Beckmesser
(zu Kothner).

Pressiert's den Herrn?
Mein' Stell' und Amt lass' ich ihm gern.

Pogner.

Nicht doch, ihr Meister! Laßt das jetzt fort.
Für wicht'gen Antrag bitt' ich ums Wort.
(Alle Meister stehen auf und setzen sich wieder.)

Kothner.

Das habt ihr, Meister! Sprecht!

Pogner.

Nun hört, und versteht mich recht! —
Das schöne Fest, Johannis-Tag,
ihr wißt, begeh'n wir morgen:
auf grüner Au', am Blumenhag,
bei Spiel und Tanz im Lustgelag,
an froher Brust geborgen,
vergessen seiner Sorgen,
ein jeder freut sich wie er mag.
Die Singschul' ernst im Kirchenchor
die Meister selbst vertauschen;
mit Kling und Klang hinaus zum Tor
auf off'ne Wiese zieh'n sie vor,
bei hellen Festes Rauschen,
das Volk sie lassen lauschen,
dem Frei-Gesang mit Laien-Ohr.
Zu einem Werb'- und Wett-Gesang
gesellt sind Siegespreise,
und beide rühmt man weit und lang,
die Gabe wie die Weise.

Nun schuf mich Gott zum reichen Mann;
und gibt ein jeder, wie er kann,
so mußt' ich fleißig sinnen,
was ich gäb' zu gewinnen,
daß ich nicht käm' zu Schand':
so höret, was ich fand. —
In deutschen Landen viel gereis't,
hat oft es mich verdrossen,
daß man den Bürger wenig preis't,
ihn karg nennt und verschlossen:
an Höfen, wie an nied'rer Statt,
des bitt'ren Tadels ward ich satt,
daß nur auf Schacher und Geld
sein Merk' der Bürger stellt'.
Daß wir im weiten deutschen Reich
die Kunst einzig noch pflegen,
d'ran dünkt' ihnen wenig gelegen:
doch wie uns das zur Ehre gereich',
und daß mit hohem Mut
wir schätzen, was schön und gut,
was wert die Kunst, und was sie gilt,
das ward ich der Welt zu zeigen gewillt.
D'rum hört, Meister, die Gab',
die als Preis bestimmt ich hab': —
dem Singer, der im Kunst-Gesang
vor allem Volk den Preis errang
am Sankt Johannistag,
sei er wer er auch mag,
dem geb' ich, ein Kunst-gewog'ner,
von Nürenberg Veit Pogner
mit all' meinem Gut, wie's geh' und steh',
Eva, mein einziges Kind, zur Eh'.

Die Meister
(sehr lebhaft durcheinander).

Das nenn' ich ein Wort! Ein Wort, ein Mann!
Da sieht man, was ein Nürnberger kann!
D'rob preis't man euch noch weit und breit,
den wack'ren Bürger Pogner Veit!

Die Lehrbuben
(lustig aufspringend).

Alle Zeit, weit und breit:
Pogner Veit!

Vogelgesang.

Wer möchte da nicht ledig sein!

Sachs.

Sein Weib gäb' gern wohl mancher d'rein!

Nachtigall.

Auf, ledig' Mann!
Jetzt macht euch d'ran!

Pogner.

Nun hört noch, wie ich's ernstlich mein'!
Ein' leblos' Gabe stell' ich nicht:
ein Mägdlein sitzt mit zu Gericht.
Den Preis erkennt die Meister-Zunft;
doch gilt's der Eh', so will's Vernunft,
daß ob der Meister Rat
die Braut den Ausschlag hat.

Beckmesser
(zu Kothner).

Dünkt euch das klug?

Kothner
(laut).

Versteh' ich gut,
ihr gebt uns in des Mägdleins Hut?

Beckmesser.

Gefährlich das!

Kothner.

Stimmt es nicht bei,
wie wär' dann der Meister Urteil frei?

Beckmesser.

Laßt's gleich wählen nach Herzens Ziel,
und laßt den Meistergesang aus dem Spiel!

Pogner.

Nicht so! Wie doch? Versteht mich recht!
Wem ihr Meister den Preis zusprecht,
die Maid kann dem verwehren,
doch nie einen and'ren begehren:
ein Meistersinger muß er sein:
nur wen ihr krönt, den soll sie frei'n.

Sachs.

Verzeiht!
Vielleicht schon ginget ihr zu weit.
Ein Mädchenherz und Meisterkunst
erglüh'n nicht stets von gleicher Brunst;
der Frauen Sinn, gar unbelehrt,
dünkt mich dem Sinn des Volks gleich wert.
Wollt ihr nun vor dem Volke zeigen,
wie hoch die Kunst ihr ehrt;
und laßt ihr dem Kund die Wahl zu eigen,
wollt' nicht, daß dem Spruch es wehrt':
so laßt das Volk auch Richter sein;
mit dem Kinde sicher stimmt's überein.

Die Meister
(unruhig durcheinander).

Oho! Das Volk? Ja, das wäre schön!
Ade dann Kunst und Meistertön'!

Nachtigall.

Nein, Sachs! Gewiß, das hat keinen Sinn!
Gäb't ihr dem Volk die Regeln hin?

Sachs.

Vernehmt mich recht! Wie ihr doch tut!
Gesteht, ich kenn' die Regeln gut;
und daß die Zunft die Regeln bewahr',
bemüh' ich mich selbst schon manches Jahr.
Doch einmal im Jahre fänd' ich's weise,
daß man die Regeln selbst probier',
ob in der Gewohnheit trägem G'leise
ihr' Kraft und Leben sich nicht verlier':

und ob ihr der Natur
noch seid auf rechter Spur,
das sagt euch nur
wer nichts weiß von der Tabulatur.
(Die Lehrbuben springen auf und reiben sich die Hände.)

Beckmesser.

Hei! wie sich die Buben freuen!

Hans Sachs
(eifrig fortfahrend).

D'rum mocht's euch nie gereuen,
daß jährlich am Sankt Johannisfest,
statt daß das Volk man kommen läßt,
herab aus hoher Meister-Wolk'
ihr selbst euch wendet zu dem Volk'.
Dem Volke wollt ihr behagen;
nun dächt' ich, läg' es nah',
ihr ließ't es selbst euch auch sagen,
ob das ihm zur Lust geschah?
Daß Volk und Kunst gleich blüh' und wachs',
bestellt ihr so, mein' ich, Hans Sachs.

Vogelgesang.

Ihr meint's wohl recht!

Kothner.

Doch steht's d'rum faul.

Nachtigall.

Wenn spricht das Volk, halt' ich das Maul.

Kothner.

Der Kunst droht allweil' Fall und Schmach,
läuft sie der Gunst des Volkes nach.

Beckmesser.

D'rin bracht' er's weit, der hier so dreist:
Gassenhauer dichtet er meist.

Pogner.

Freund Sachs, was ich mein', ist schon neu:

zuviel auf einmal brächte Reu'! —
So frag' ich, ob den Meistern gefällt
Gab' und Regel, wie ich's gestellt?
(Die Meister erheben sich.)

Sachs.
Mir genügt der Jungfer Ausschlag-Stimm'.

Beckmesser
(für sich).
Der Schuster weckt doch stets mir Grimm!

Kothner.
Wer schreibt sich als Werber ein?
Ein Jung-Gesell muß es sein.

Beckmesser.
Vielleicht auch ein Witwer? Fragt nur den Sachs!

Sachs.
Nicht doch, Herr Merker! Aus jüng'rem Wachs
als ich und ihr muß der Freier sein,
soll Evchen ihm den Preis verleih'n.

Beckmesser.
Als wie auch ich? — Grober Gesell!

Kothner.
Begehrt wer Freiung, der komm' zur Stell'!
Ist jemand gemeld't, der Freiung begehrt?

Pogner.
Wohl, Meister! Zur Tagesordnung kehrt!
Und nehmt von mir Bericht,
wie ich auf Meister-Pflicht
einen jungen Ritter empfehle,
der wünscht, daß man ihn wähle,
und heut' als Meistersinger frei'. —
Mein Junker von Stolzing, kommt herbei!

Walther
(tritt vor, und verneigt sich).

Beckmesser
(für sich).

Dacht' ich mir's doch! Geht's da hinaus, Veit?
(Laut.)
Meister, ich mein', zu spät ist's der Zeit.

Die Meister
(durcheinander).

Der Fall ist neu. — Ein Ritter gar?
Soll man sich freu'n? — Oder wär' Gefahr?
Immerhin hat's ein groß' Gewicht,
daß Meister Pogner für ihn spricht.

Kothner.

Soll uns der Junker willkommen sein,
zuvor muß er wohl vernommen sein.

Pogner.

Vernehmt ihn gut! Wünsch' ich ihm Glück,
nicht bleib' ich doch hinter der Regel zurück.
Tut, Meister, die Fragen!

Kothner.

So mög' uns der Junker sagen:
ist er frei und ehrlich geboren?

Pogner.

Die Frage gebt verloren,
da ich euch selbst dess' Bürge steh',
daß er aus frei' und edler Eh':
von Stolzing Walther aus Frankenland,
nach Brief' und Urkund' mir wohlbekannt.
Als seines Stammes letzter Sproß
verließ er neulich Hof und Schloß,
und zog nach Nürnberg her,
daß er hier Bürger wär'.

Beckmesser
(zum Nachbar).

Neu-Junker-Unkraut! Tut nicht gut.

Nachtigall
(laut).

Freund Pogner's Wort Genüge tut.

Sachs.

Wie längst von den Meistern beschlossen ist,
ob Herr, ob Bauer, hier nichts beschließt:
hier fragt sich's nach der Kunst allein,
wer will ein Meistersinger sein.

Kothner.

D'rum nun frag' ich zur Stell':
welch' Meisters seid ihr Gesell'?

Walther.

Am stillen Herd in Winterszeit,
wenn Burg und Hof mir eingeschnei't,
wie einst der Lenz so lieblich lacht',
und wie er bald wohl neu erwacht',
ein altes Buch, vom Ahn' vermacht,
gab das mir oft zu lesen:
Herr Walther von der Vogelweid'.
der ist mein Meister gewesen.

Sachs.

Ein guter Meister!

Beckmesser.

Doch lang' schon tot:
wie lehrt' ihm der wohl der Regel Gebot?

Kothner.

Doch in welcher Schul' das Singen
mocht' euch zu lernen gelingen?

Walther.

Wann dann die Flur vom Frost befreit,
und wiederkehrt die Sommerszeit,
was einst in langer Winternacht
das alte Buch mir kund gemacht,
das schallte laut in Waldespracht,
das hört' ich hell erklingen:

im Wald dort auf der Vogelweid',
da lernt' ich auch das Singen.

Beckmesser.

Oho! Von Finken und Meisen
lerntet ihr Meister-Weisen?
Das mag denn wohl auch darnach sein!

Vogelgesang.

Zwei art'ge Stollen faßt' er da ein.

Beckmesser.

Ihr lobt ihn, Meister Vogelgesang?
Wohl weil er vom Vogel lernt' den Gesang?

Kothner
(beiseite zu den Meistern).

Was meint ihr, Meister! Frag' ich noch fort?
Mich dünkt, der Junker ist fehl am Ort.

Sachs.

Das wird sich bäldlich zeigen:
wenn rechte Kunst ihm eigen,
und gut er sie bewährt,
was gilt's, wer sie ihn gelehrt?

Kothner.

Meint, Junker, hier in Sang' und Dicht'
euch rechtlich unterwiesen,
und wollt ihr, daß im Zunftgericht
zum Meister wir euch kiesen:
seid ihr bereit, ob euch geriet
mit neuer Find' ein Meisterlied,
nach Dicht' und Weis' eu'r eigen,
zur Stunde jetzt zu zeigen?

Walther.

Was Winternacht,
was Waldes Pracht,
was Buch und Hain mich wiesen;
was Dichter-Sanges Wundermacht
mir heimlich wollt' erschließen;

was Rosses Schritt
beim Waffenritt,
was Reihen-Tanz
bei heit'rem Schanz
mir sinnend gab zu lauschen:
gilt es des Lebens höchsten Preis
um Sang mir einzutauschen,
zu eig'nem Wort und eig'ner Weis'
will einig mir es fließen,
als Meistersang, ob den ich weiß,
euch Meistern sich ergießen.

Beckmesser.

Entnahmt ihr 'was der Worte Schwall?

Vogelgesang.

Ei nun, er wagt's.

Nachtigall.

Merkwürd'ger Fall!

Kothner.

Nun, Meister, wenn's gefällt,
werd' das Gemerk bestellt. —
Wählt der Herr einen heil'gen Stoff?

Walther.

Was heilig mir,
der Liebe Panier
schwing' und sing' ich mir zu Hoff'.

Kothner.

Das gilt uns weltlich: d'rum allein,
Merker Beckmesser, schließt euch ein!

Beckmesser
(aufstehend und dem Gemerk zuschreitend).

Ein sau'res Amt, und heut' zumal;
wohl gibt's mit der Kreide manche Qual. —
Herr Ritter, wißt:
Sixtus Beckmesser Merker ist;
hier im Gemerk

verrichtet er still sein strenges Werk.
Sieben Fehler gibt er euch vor,
die merkt er mit Kreide dort an:
wenn er über sieben Fehler verlor,
dann versang der Herr Rittersmann. —
Gar fein er hört;
doch daß er euch den Mut nicht stört,
säh't ihr ihm zu,
so gibt er euch Ruh',
und schließt sich gar hier ein, —
läßt Gott euch befohlen sein.

(Er hat sich in das Gemerk gesetzt, streckt mit dem Letzten den Kopf höhnisch freundlich nickend heraus und zieht den vorderen Vorhang, den zuvor einer der Lehrbuben geöffnet hatte, wieder ganz zusammen, so daß er unsichtbar wird.)

Kothner

(hat die von den Lehrbuben aufgehängten „Leges Tabulaturae" von der Wand genommen).

Was euch zum Liede Richt' und Schnur,
vernehmt nun aus der Tabulatur. —

(Er liest.)

„Ein jedes Meistergesanges Bar
stell' ordentlich ein Gemäße dar
aus unterschiedlichen Gesetzen,
die keiner soll verletzen.
Ein Gesetz besteht aus zweenen Stollen,
die gleiche Melodie haben sollen,
der Stoll' aus etlicher Vers' Gebänd',
der Vers hat seinen Reim am End'.
Darauf so folgt der Abgesang,
der sei auch etlich' Verse lang,
und hab' sein' besondere Melodei,
als nicht im Stollen zu finden sei.
Derlei Gemäßes mehre Baren
soll ein jed' Meisterlied bewahren;
und wer ein neues Lied gericht',
das über vier der Silben nicht
eingreift in and'rer Meister Weis',
dess' Lied erwerb' sich Meister-Preis." —
Nun setzt euch in den Singstuhl!

Walther.

Hier in den Stuhl?

Kothner.

Wie's Brauch der Schul'.

Walther
(besteigt den Stuhl, und setzt sich mit Mißbehagen).

Für dich, Geliebte, sei's getan!

Kothner.
(sehr laut).

Der Sänger sitzt.

Beckmesser
(im Gemerk, sehr grell).

Fanget an!

Walther
(nach einiger Sammlung).

Fanget an!
So rief der Lenz in den Wald,
daß laut es ihn durchhallt:
und wie in fern'ren Wellen
der Hall von dannen flieht,
von weither nah't ein Schwellen,
das mächtig näher zieht;
es schwillt und schallt,
es tönt der Wald
von holder Stimmen Gemenge;
nun laut und hell
schon nah' zur Stell',
wie wächst der Schwall!
Wie Glockenhall
ertos't des Jubels Gedränge!
Der Wald,
wie bald
antwortet' er dem Ruf,
der neu ihm Leben schuf,
stimmte an
das süße Lenzes-Lied! —

(Man hat aus dem Gemerk wiederholt unmutige Seufzer des Merkers und heftiges Anstreichen mit der Kreide vernommen. Auch Walther hat es bemerkt und fährt, dadurch für eine kurze Weile gestört, fort).

In einer Dornenhecken,
von Neid und Gram verzehrt,
mußt' er sich da verstecken,
der Winter, Grimm-bewehrt:
von dürrem Laub umrauscht
er lauert da und lauscht,
wie er das frohe Singen
zu Schaden könnte bringen. —
(Unmutig vom Stuhl aufstehend.)
Doch: fanget an!
So rief es mir in die Brust,
als noch ich von Liebe nicht wußt'.
Da fühlt' ich's tief sich regen,
als weckt' es mich aus dem Traum;
mein Herz mit bebenden Schlägen
erfüllte des Busens Raum:
das Blut, es wall't
mit Allgewalt,
geschwellt von neuem Gefühle;
aus warmer Nacht
mit Übermacht
schwillt mir zum Meer
der Seufzer Heer
in wildem Wonne-Gefühle:
die Brust,
mit Lust
antwortet sie dem Ruf,
der neu ihr Leben schuf:
stimmt nun an
das hehre Liebes-Lied!

Beckmesser
(der immer unruhiger geworden, reißt den Vorhang auf).
Seid ihr nun fertig?

Walther.
Wie fraget ihr?

Beckmesser
(die ganz mit Kreidestrichen bedeckte Tafel heraushaltend).
Mit der Tafel ward ich fertig schier.
(Die Meister müssen lachen.)

Walther.

Hört doch! Zu meiner Frauen Preis
gelang' ich jetzt erst mit der Weis'.

Beckmesser
(das Gemerk verlassend).

Singt, wo ihr wollt! Hier habt ihr vertan. —
Ihr Meister, schaut die Tafel euch an:
so lang' ich leb', ward's nicht erhört;
ich glaubt's nicht, wenn ihr's all' auch schwört!
(Die Meister sind im Aufstand durcheinander.)

Walther.

Erlaubt ihr's, Meister, daß er mich stört?
Blieb' ich von allem ungehört?

Pogner.

Ein Wort, Herr Merker, Ihr seid gereizt!

Beckmesser.

Sei Merker fortan, wer danach geizt!
Doch daß der Ritter versungen hat,
beleg' ich erst noch vor der Meister Rat.
Zwar wird's 'ne harte Arbeit sein:
wo beginnen, da wo nicht aus noch ein?
Von falscher Zahl, und falschem Gebänd'
schweig' ich schon ganz und gar;
zu kurz, zu lang, wer ein End' da fänd'!
Wer meint hier im Ernst einen Bar?
Auf „blinde Meinung" klag' ich allein:
sagt, konnt ein Sinn unsinniger sein?

Mehrere Meister.

Man ward nicht klug! Ich muß gesteh'n,
ein Ende konnte keiner erseh'n.

Beckmesser.

Und dann die Weis'! Welch' tolles Gekreis'
aus „Abenteuer"-, „blau Rittersporn"-Weis',
„hoch Tannen"- und „stolz Jüngling"-Ton!

Kothner.

Ja, ich verstand gar nichts davon!

Beckmesser.

Kein Absatz wo, kein' Koloratur,
von Melodei auch nicht eine Spur!

Mehrere Meister.
(durcheinander).

Wer nennt das Gesang?
's ward einem bang'!
Eitel Ohrgeschinder!
Gar nichts dahinter!

Kothner.

Und gar vom Singstuhl ist er gesprungen!

Beckmesser.

Wird erst auf die Fehlerprobe gedrungen?
Oder gleich erklärt, daß er versungen?

Sachs
(der vom Beginne an Walther mit zunehmendem Ernste zugehört).

Halt! Meister! Nicht so geeilt!
Nicht jeder eure Meinung teilt. —
Des Ritters Lied und Weise,
sie fand ich neu, doch nicht verwirrt;
verließ er uns're G'leise,
schritt er doch fest und unbeirrt.
Wollt ihr nach Regeln messen,
was nicht nach eurer Regeln Lauf,
der eig'nen Spur vergessen,
sucht davon erst die Regeln auf!

Beckmesser.

Aha! Schon recht! Nun hört ihr's doch:
den Stümpern öffnet Sachs ein Loch,
da aus und ein nach Belieben
ihr Wesen leicht sie trieben.
Singet dem Volk auf Markt und Gassen;
hier wird nach den Regeln nur eingelassen.

Sachs.

Herr Merker, was doch solch' ein Eifer?
Was doch so wenig Ruh'?
Eu'r Urteil, dünkt mich, wäre reifer,
hörtet ihr besser zu.
Darum, so komm ich jetzt zum Schluß,
daß den Junker zu End' man hören muß.

Beckmesser.

Der Meister Zunft, die ganze Schul',
gegen den Sachs da sind sie Null.

Sachs.

Verhüt' es Gott, was ich begehr',
daß das nicht nach den Gesetzen wär'!
Doch da nun steht's geschrieben,
der Merker werde so bestellt,
daß weder Haß noch Lieben
das Urteil trüben, das er fällt.
Geht er nun gar auf Freiers-Füßen,
wie sollt' er da die Lust nicht büßen,
den Nebenbuhler auf dem Stuhl
zu schmähen vor der ganzen Schul'?

(Walther flammt auf.)

Nachtigall.

Ihr geht zu weit!

Kothner.

Persönlichkeit!

Pogner.

(zu den Meistern).

Vermeidet, Meister, Zwist und Streit!

Beckmesser.

Ei, was kümmert's doch Meister Sachsen,
auf was für Füßen ich geh'?
Ließ' er d'rob lieber Sorge sich wachsen,
daß nichts mir drück' die Zeh'!
Doch seit mein Schuster ein großer Poet,

gar übel es um mein Schuhwerk steht;
da seht, wie es schlappt,
und überall klappt!
All' seine Vers' und Reim'
ließ' ich ihm gern daheim,
Historien, Spiel' und Schwänke dazu,
brächt' er mir morgen die neuen Schuh'!

Sachs.

Ihr mahnt mich da gar recht:
doch schickt sich's, Meister, sprecht,
daß, find' ich selbst dem Eseltreiber
ein Sprüchlein auf die Sohl',
dem hochgelahrten Herrn Stadtschreiber
ich nichts d'rauf schreiben soll?
Das Sprüchlein, das eu'r würdig sei,
mit all' meiner armen Poeterei
fand ich noch nicht zur Stund':
doch wird's wohl jetzt mir kund,
wenn ich des Ritters Lied gehört:
d'rum sing' er nun weiter ungestört!

(Walther, in großer Aufregung, stellt sich auf den Singstuhl.)

Die Meister.

Genug! zum Schluß!

Sachs

(zu Walther).

Singt, dem Herrn Merker zum Verdruß!

Beckmesser

(holt, während Walther beginnt, aus dem Gemerk die Tafel herbei, und hält sie während des Folgenden, von einem zum andern sich wendend, zur Prüfung den Meistern vor, die er schließlich zu einem Kreis um sich zu vereinigen bemüht ist, welchem er immer die Tafel zur Einsicht vorhält).

[Zugleich mit dem Folgenden bis zum Schlusse des Aufzuges.]

Was sollte man da wohl noch hören?
Wär's nicht nur uns zu betören?
Jeden der Fehler groß und klein
seht genau auf der Tafel ein. —
„Falsch Gebänd", „unredbare Worte",
„Kleb-Silben", hier „Laster" gar;

„Aequivoca“, „Reim am falschen Orte“,
„verkehrt“, „verstellt“ der ganze Bar;
ein „Flickgesang“ hier zwischen den Stollen;
„blinde Meinung“ allüberall;
„unklare Wort’“, „Differenz“, hie „Schrollen“,
da „falscher Atem“, hier, „Überfall“.
Ganz unverständliche Melodei!
Aus allen Tönen ein Mischgebräu’!
Scheu’tet ihr nicht das Ungemach,
Meister, zählt mir die Striche nach!
Verloren hätt’ er schon mit dem acht’:
doch so weit wie der hat’s noch keiner gebracht!
Wohl über fünfzig, schlecht gezählt!
Sagt, ob ihr euch den zum Meister wählt?

Die Meister
(durcheinander).

Ja wohl, so ist’s! Ich seh’ es recht!
Mit dem Herrn Ritter steht es schlecht.
Mag Sachs von ihm halten, was er will,
hier in der Singschul’ schweig’ er still!
Bleibt einem jeden doch unbenommen,
  wen er zum Genossen begehrt?
Wär’ uns der erste Best’ willkommen,
  was blieben die Meister dann wert? —
  Hei! wie sich der Ritter da quält!
  Der Sachs hat ihn sich erwählt. —
’s ist ärgerlich gar! D’rum macht ein End’!
Auf, Meister, stimmt und erhebt die Händ’!

Pogner
(für sich).

Ja wohl, ich seh’s, was mir nicht recht;
mit meinem Junker steht es schlecht! —
Weiche ich hier der Übermacht,
mir ahnet, daß mir’s Sorge macht.
Wie gern säh’ ich ihn angenommen,
als Eidam wär’ er mir gar wert:
nenn’ ich den Sieger nun willkommen,

wer weiß, ob ihn mein Kind begehrt!
Gesteh' ich's, daß mich das quält,
ob Eva den Meister wählt!

Walther

(in übermütig verzweifelter Begeisterung, hoch auf dem Singstuhle aufgerichtet, und auf die unruhig durcheinander sich bewegenden Meister herabblickend).

Aus finst'rer Dornenhecken
die Eule rauscht' hervor,
tät rings mit Kreischen wecken
der Raben heis'ren Chor:
in nächt'gem Heer zu Hauf,
wie krächzen all' da auf,
mit ihren Stimmen, den hohlen,
die Elstern, Kräh'n und Dohlen!
Auf da steigt
mit gold'nem Flügelpaar
ein Vogel wunderbar:
sein strahlend hell Gefieder
licht in den Lüften blinkt;
schwebt selig hin und wieder,
zu Flug und Flucht mir winkt.
Es schwillt das Herz
von süßem Schmerz,
der Not entwachsen Flügel:
es schwingt sich auf
zum kühnen Lauf,
zum Flug durch die Luft
aus der Städte Gruft,
dahin zum heim'schen Hügel,
dahin zur grünen Vogelweid',
wo Meister Walther einst mich freit';
da sing' ich hell und hehr
der liebsten Frauen Ehr':
auf da steigt,
ob Meister-Kräh'n ihm ungeneigt,
das stolze Minne-Lied. —
Ade, ihr Meister, hienied'!

(Er verläßt mit einer stolz verächtlichen Gebärde den Stuhl und wendet sich zum Fortgehen.)

Sachs
(Walthers Gesang folgend).

Ha, welch' ein Mut!
Begeist'rungs-Glut! —
Ihr Meister, schweigt doch und hört!
Hört, wenn Sachs euch beschwört!
Herr Merker da! Gönnt doch nur Ruh'!
Laßt andre hören! Gebt das nur zu! —
Umsonst! All' eitel Trachten!
Kaum vernimmt man sein eigen Wort!
Des Junkers will keiner achten: —
das heiß' ich Mut, singt der noch fort!
Das Herz auf dem rechten Fleck:
ein wahrer Dichter-Reck'! —
Mach' ich, Hans Sachs, wohl Vers' und Schuh',
ist Ritter der und Poet dazu.

Die Lehrbuben
(welche längst sich die Hände rieben und von der Bank aufsprangen, schließen jetzt gegen das Ende wieder ihren Reihen und tanzen um das Gemerk).

Glück auf zum Meistersingen,
mögt ihr euch das Kränzlein erschwingen:
das Blumenkränzlein aus Seiden fein,
wird das dem Ritter beschieden sein?

Beckmesser.

Nun, Meister, kündet's an!
(Die Mehrzahl hebt die Hände auf.)

Alle Meister.

Versungen und vertan!

(Alles geht in Aufregung auseinander; lustiger Tumult der Lehrbuben, welche sich des Gemerkes und der Meisterbänke bemächtigen, wodurch Gedränge und Durcheinander der nach dem Ausgange sich wendenden Meister entsteht. — Sachs, der allein im Vordergrunde verblieben, blickt noch gedankenvoll nach dem leeren Singstuhl; als die Lehrbuben auch diesen erfassen, und Sachs darob mit humoristisch-unmutiger Gebärde sich abwendet, fällt der Vorhang.)

Zweiter Aufzug.

Die Bühne stellt im Vordergrunde eine Straße im Längendurchschnitte dar, welche in der Mitte von einer schmalen Gasse, nach dem Hintergrunde zu krumm abbiegend, durchschnitten wird, so daß sich im Front zwei Eckhäuser darbieten, von denen das eine, reichere, rechts — das Haus Pogners, das andere, einfachere, links — das des Hans Sachs ist. — Zu Pogners Hause führt von der vorderen Straße aus eine Treppe von mehreren Stufen; vertiefte Türe, mit Steinsitzen in den Nischen. Zur Seite ist der Raum, ziemlich nahe an Pogners Hause, durch eine dickstämmige Linde abgegrenzt; grünes Gesträuch umgibt sie am Fuße, vor welchem auch eine Steinbank angebracht ist. — Der Eingang zu Sachsens Hause ist ebenfalls nach der vorderen Straße zu gelegen: eine geteilte Ladentüre führt hier unmittelbar in die Schusterwerkstatt; dicht dabei steht ein Fliederbaum, dessen Zweige bis über den Laden hereinhängen. Nach der Gasse zu hat das Haus noch zwei Fenster, von welchen das eine zur Werkstatt, das andere zu einer dahinter liegenden Kammer gehört.) [Alle Häuser, namentlich auch die der engeren Gasse, müssen praktikabel sein.]

(Heiterer Sommerabend; im Verlaufe der ersten Auftritte allmählich einbrechende Nacht.)

(David ist darüber her, die Fensterläden nach der Gasse zu von außen zu schließen. Andere Lehrbuben tun das gleiche bei anderen Häusern.)

Lehrbuben
(während der Arbeit).

Johannistag! Johannistag!
Blumen und Bänder so viel man mag!

David
(für sich).

„Das Blumenkränzlein von Seiden fein,
möcht' es mir balde beschieden sein!"

Magdalene
(ist mit einem Korbe am Arme aus Pogners Hause gekommen und sucht David unbemerkt sich zu nähern).

Bst! David!

David
(nach der Gasse zu sich umwendend).

Ruft ihr schon wieder?
Singt allein eure dummen Lieder!

Lehrbuben.

David, was soll's?
Wär'st nicht so stolz,
schaut'st besser um,
wär'st nicht so dumm!
„Johannistag! Johannistag!"
Wie der nur die Jungfer Lene nicht kennen mag!

Magdalene.

Dавid! Hör' doch! Kehr' dich zu mir!

David.

Ach, Jungfer Lene! Ihr seid hier?

Magdalene
(auf ihren Korb deutend).

Bring' dir 'was Gut's; schau' nur hinein!
Das soll für mein lieb' Schätzel sein. —
Erst aber schnell, wie ging's mit dem Ritter?
Du rietest ihm gut? Er gewann den Kranz?

David.

Ach, Jungfer Lene! Da steht's bitter;
der hat vertan und versungen ganz!

Magdalene.

Versungen? Vertan?

David.

Was geht's euch nur an!

Magdalene
(den Korb, nach welchem David die Hand ausstreckt, heftig zurückziehend).

Hand von der Taschen!
Nichts da zu naschen! —
Hilf Gott! Unser Junker vertan!
(Sie geht mit Gebärden der Trostlosigkeit nach dem Hause zurück.)

David
(sieht ihr verblüfft nach).

Die Lehrbuben
(welche unvermerkt näher geschlichen waren, gelauscht hatten und sich jetzt, wie glückwünschend, David präsentieren).

Heil, Heil zur Eh' dem jungen Mann!
Wie glücklich hat er gefrei't!
Wir hörten's all', und sahen's an:
der er sein Herz geweih't,
für die er läßt sein Leben,
die hat ihm den Korb nicht gegeben.

David
(auffahrend).

Was steht ihr hier faul?
Gleich haltet eu'r Maul!

Die Lehrbuben
(David umtanzend).

Johannistag! Johannistag!
Da frei't ein jeder, wie er mag.
Der Meister frei't,
der Bursche frei't,
da gibt's Geschlamb' und Geschlumbfer!
Der Alte frei't
die junge Maid,
der Bursche die alte Jumbfer! —
Juchhei! Juchhei! Johannistag!

(David ist im Begriff wütend dreinzuschlagen, als Sachs, der aus der Gasse hervorgekommen, dazwischen tritt. Die Buben fahren auseinander.)

Sachs.

Was gibt's? Treff' ich dich wieder am Schlag?

David.

Nicht ich! Schandlieder singen die.

Sachs.

Hör' nicht d'rauf! Lern's besser wie sie!
Zur Ruh'! Ins Haus! Schließ' und mach' Licht!

David.

Hab' ich noch Singstund'?

Sachs.

Nein, sing'st nicht!
Zur Straf' für dein heutig' frech' Erdreisten. —
Die neuen Schuh' steck' auf den Leisten!

(Sie sind beide in die Werkstatt eingetreten und gehen durch innere Türen ab. Die Lehrbuben haben sich ebenfalls zerstreut.)

(Pogner und Eva, wie vom Spaziergange heimkehrend, die Tochter leicht am Arme des Vaters eingehenkt, sind, beide schweigsam und in Gedanken, die Gasse heraufgekommen.)

Pogner
(noch auf der Gasse, durch eine Klinze im Fensterladen von Sachsens Werkstatt spähend).

Laß' seh'n, ob Nachbar Sachs zu Haus? —
Gern spräch' ich ihn. Trät' ich wohl ein?

(David kommt mit Licht aus der Kammer, setzt sich damit an den Werktisch am Fenster und macht sich über die Arbeit her.)

Eva.

Er scheint daheim: kommt Licht heraus.

Pogner.

Tu' ich's? — Zu was doch! — Besser, nein!

(Er wendet sich ab.)

Will einer Selt'nes wagen,
was ließ' er da sich sagen? — —

(Nach einigem Sinnen.)

War er's nicht, der meint', ich ging' zu weit? ...
Und blieb ich nicht im Geleise,
war's nicht in seiner Weise? —
Doch war's vielleicht auch — Eitelkeit? —

(Zu Eva.)

Und du, mein Kind, du sag'st mir nichts?

Eva.

Ein folgsam Kind, gefragt nur spricht's.

Pogner.

Wie klug! Wie gut! — Komm', setz' dich hier
ein' Weil' noch auf die Bank zu mir.

(Er setzt sich auf die Steinbank unter der Linde.)

Eva.

Wird's nicht zu kühl?
's war heut' gar schwül.

Pogner.

Nicht doch, 's ist mild und labend;
gar lieblich lind der Abend.

(Eva setzt sich beklommen.)

Das deutet auf den schönsten Tag,
der morgen dir soll scheinen.
O Kind, sagt dir kein Herzensschlag,
welch' Glück dich morgen treffen mag,
wenn Nürenberg, die ganze Stadt
mit Bürgern und Gemeinen,
mit Zünften, Volk und hohem Rat,
vor dir sich soll vereinen,
daß du den Preis,
das edle Reis,

erteilest als Gemahl
dem Meister deiner Wahl.

Eva.

Lieb' Vater, muß es ein Meister sein?

Pogner.

Hör' wohl: ein Meister deiner Wahl.

(Magdalene erscheint an der Tür und winkt Eva.)

Eva
(zerstreut).

Ja, — meiner Wahl. — Doch tritt nun ein —
Gleich, Lene, gleich! — zum Abendmahl.

Pogner
(ärgerlich aufstehend).

's gibt doch keinen Gast?

Eva
(wie oben).

Wohl den Junker?

Pogner
(verwundert).

Wie so?

Eva.

Sah'st ihn heut' nicht?

Pogner
(halb für sich).

Ward sein' nicht froh. —
Nicht doch! — Was denn! — Ei! werd' ich dumm?

Eva.

Lieb' Väterchen, komm'! Geh', kleid' dich um!

Pogner
(voran in das Haus gehend).

Hm! — Was geht mir im Kopf doch 'rum?

(Ab.)

Magdalene
(heimlich).

Hast' was heraus?

Eva
(ebenso).
Blieb still und stumm.

Magdalene.
Sprach David: meint', er habe vertan.

Eva.
Der Ritter? — Hilf Gott, was fing' ich an!
Ach, Lene! die Angst: wo 'was erfahren?

Magdalene.
Vielleicht vom Sachs?

Eva.
Ach, der hat mich lieb!
Gewiß, ich geh' hin.

Magdalene.
Laß' d'rin nichts gewahren!
Der Vater merkt' es, wenn man jetzt blieb'. —
Nach dem Mahl: dann hab' ich dir noch 'was zu sagen,
was jemand geheim mir aufgetragen.

Eva.
Wer denn? Der Junker?

Magdalene.
Nichts da! Nein!
Beckmesser.

Eva.
Das mag 'was rechtes sein!
(Sie gehen in das Haus.)
(Sachs ist, in leichter Hauskleidung, in die Werkstatt zurückgekommen. Er wendet sich zu David, der an seinem Werktische verblieben ist.)

Sachs.
Zeig' her! — 's ist gut. — Dort an der Tür'
rück' mir Tisch und Schemel herfür!
Leg' dich zu Bett! Wach' auf bei Zeit,
verschlaf' die Dummheit, sei morgen gescheit!

David
(richtet Tisch und Schemel).

Schafft Ihr noch Arbeit?

Sachs.

Kümmert dich das?

David
(für sich).

Was war nur der Lene? — Gott weiß, was! —
Warum wohl der Meister heute wacht?

Sachs.

Was steh'st noch?

David.

Schlaft wohl, Meister!

Sachs.

Gut' Nacht!

(David geht in die Kammer ab.)

Sachs
(legt sich die Arbeit zurecht, setzt sich an der Türe auf den Schemel, läßt dann die Arbeit wieder liegen, und lehnt, mit dem Arm auf dem geschlossenen Unterteil des Ladens gestützt, sich zurück.)

Wie duftet doch der Flieder
so mild, so stark und voll!
Mir lös't es weich die Glieder,
will, daß ich 'was sagen soll. —
Was gilt's, was ich dir sagen kann?
Bin gar ein arm einfältig Mann?
Soll mir die Arbeit nicht schmecken,
gäb'st, Freund, lieber mich frei:
tät' besser, das Leder zu strecken,
und ließ' alle Poeterei! —
(Er versucht wieder zu arbeiten. Läßt ab und sinnt.)
Und doch, 's will halt nicht geh'n. —
Ich fühl's — und kann's nicht versteh'n; —
kann's nicht behalten, — doch auch nicht vergessen;
und fass' ich es ganz, — kann ich's nicht messen. —
Doch wie auch wollt' ich's fassen,
was unermeßlich mir schien?
Kein' Regel wollte da passen,
und war doch kein Fehler drin. —

Es klang so alt, und war doch so neu, —
wie Vogelsang im süßen Mai: —
wer ihn hört,
und wahnbetört
sänge dem Vogel nach,
dem brächt' es Spott und Schmach. —
Lenzes Gebot,
die süße Not,
die legten's ihm in die Brust:
nun sang er, wie er mußt'!
Und wie er mußt', so konnt' er's;
das merkt' ich ganz besonders.
Dem Vogel, der heut' sang,
dem war der Schnabel hold gewachsen;
macht' er den Meistern bang,
gar wohl gefiel er doch Hans Sachsen.

(Eva ist auf die Straße getreten, hat schüchtern spähend sich der Werkstatt genähert, und steht jetzt unvermerkt an der Türe bei Sachs.)

Eva.

Gut'n Abend, Meister! Noch so fleißig?

Sachs
(ist angenehm überrascht aufgefahren).

Ei, Kind! Lieb' Evchen? Noch so spät?
Und doch, warum so spät noch, weiß ich:
die neuen Schuh'?

Eva.

Wie fehl er rät!
Die Schuh' hab' ich noch gar nicht probiert;
sie sind so schön, so reich geziert,
daß ich sie noch nicht an die Füß' mir getraut.

Sachs.

Doch sollst sie morgen tragen als Braut?

Eva
(hat sich dicht bei Sachs an den Steinsitz gesetzt).

Wer wäre denn Bräutigam?

Sachs.

Weiß ich das?

Eva.

Wie wißt denn ihr, ob ich Braut?

Sachs.

Ei was!

Das weiß die Stadt.

Eva.

Ja, weiß es die Stadt,

Freund Sachs gute Gewähr dann hat.

Ich dacht', er wüßt' mehr.

Sachs.

Was sollt' ich wissen?

Eva.

Ei seht doch! Werd' ich's ihm sagen müssen?

Ich bin wohl recht dumm?

Sachs.

Das sag' ich nicht.

Eva.

Dann wär't ihr wohl klug?

Sachs.

Das weiß ich nicht.

Eva.

Ihr wißt nichts? Ihr sagt nichts? — Ei, Freund Sachs,
jetzt merk' ich wahrlich, Pech ist kein Wachs,
ich hätt' euch für feiner gehalten.

Sachs.

Kind!

Beid', Wachs und Pech, vertraut mir sind.
Mit Wachs strich ich die Seidenfäden,
damit ich die zieren Schuh' dir gefaßt:
heut' fass' ich die Schuh' mit dicht'ren Drähten,
da gilt's mit Pech für den derben Gast.

Eva.

Wer ist denn der? Wohl 'was recht's?

Sachs.

Das mein' ich!

Ein Meister stolz auf Freiers Fuß,
denkt morgen zu siegen ganz alleinig:
Herrn Beckmessers Schuh' ich richten muß.

Eva.

So nehmt nur tüchtig Pech dazu:
da kleb' er d'rin und lass' mir Ruh'!

Sachs.

Er hofft, dich sicher zu ersingen.

Eva.

Wie so denn der!

Sachs.

Ein Junggesell:
's gibt deren wenig dort zur Stell'.

Eva.

Könnt's einem Witwer nicht gelingen?

Sachs.

Mein Kind, der wär' zu alt für dich.

Eva.

Ei was, zu alt! Hier gilt's der Kunst,
wer sie versteht, der werb' um mich!

Sachs.

Lieb' Evchen! Mach'st mir blauen Dunst?

Eva.

Nicht ich! Ihr seid's; ihr macht mir Flausen!
Gesteht nur, daß ihr wandelbar;
Gott weiß, wer jetzt euch im Herzen mag hausen!
Glaubt' ich mich doch drin so manches Jahr.

Sachs.

Wohl, da ich dich gern in den Armen trug?

Eva.

Ich seh', 's war nur, weil ihr kinderlos.

Sachs.

Hatt' einst ein Weib und Kinder genug.

Eva.

Doch starb eure Frau, so wuchs ich groß.

Sachs.

Gar groß und schön!

Eva.

D'rum dacht' ich aus,
ihr nähm't mich für Weib und Kind ins Haus.

Sachs.

Da hätt' ich ein Kind und auch ein Weib:
's wär' gar ein lieber Zeitvertreib!
Ja, ja! Das hast du dir schön erdacht.

Eva.

Ich glaub', der Meister mich gar verlacht?
Am End' gar ließ' er sich auch gefallen,
daß unter der Nas' ihm weg von allen
der Beckmesser morgen mich ersäng'?

Sachs.

Wie sollt' ich's wehren, wenn's ihm geläng'?
Dem wüßt' allein dein Vater Rat.

Eva.

Wo so ein Meister den Kopf nur hat?
Käm' ich zu euch wohl, fänd' ich's zu Haus?

Sachs.

Ach, ja! Hast Recht! 's ist im Kopf mir kraus:
hab' heut' manch Sorg' und Wirr' erlebt;
da mag's dann sein, daß 'was drin klebt.

Eva.

Wohl in der Singschul'? 's war heut' Gebot.

Sachs.

Ja, Kind: eine Freiung machte mir Not.

Eva.

Ja, Sachs! Das hättet ihr gleich soll'n sagen;
plagt' euch dann nicht mit unnützen Fragen. —
Nun sagt, wer war's, der Freiung begehrt'?

Sachs.

Ein Junker, Kind, gar unbelehrt.

Eva.

Ein Junker? Mein, sagt! — und ward er gefrei't?

Sachs.

Nichts da, mein Kind! 's gab gar viel Streit.

Eva.

So sagt! Erzählt, wie ging es zu?
Macht's euch Sorg', wie ließ' mir es Ruh'? —
So bestand er übel und hat vertan?

Sachs.

Ohne Gnad' versang der Herr Rittersmann.

Magdalene
(kommt zum Hause heraus und ruft leise).

Bst! Evchen! Bst!

Eva.

Ohne Gnade? Wie?
Kein Mittel gäb's, das ihm gedieh'?
Sang er so schlecht, so fehlervoll,
daß nichts mehr zum Meister ihm helfen soll?

Sachs.

Mein Kind, für den ist alles verloren,
und Meister wird der in keinem Land;
denn wer als Meister ward geboren,
der hat unter Meistern den schlimmsten Stand.

Magdalene
(näher).

Der Vater verlangt.

Eva.

So sagt mir noch an,
ob keinen der Meister zum Freund er gewann?

Sachs.

Das wär' nicht übel! Freund ihm noch sein!
Ihm, vor dem all' sich fühlten so klein!
Den Junker Hochmut, laßt ihn laufen,

mag er durch die Welt sich raufen:
was wir erlernt mit Not und Müh',
dabei laßt uns in Ruh' verschnaufen!
Hier renn' er nichts uns über'n Haufen:
sein Glück ihm anderswo erblüh'!

Eva
(erhebt sich heftig).

Ja, anderswo soll's ihm erblüh'n,
als bei euch garst'gen, neid'schen Mannsen:
wo warm die Herzen noch erglüh'n,
trotzt allen tück'schen Meister Hansen! —
Ja, Lene! Gleich! Ich komme schon!
Was trüg' ich hier für Trost davon?
Da riecht's nach Pech, daß Gott erbarm'!
Brennt' er's lieber, da würd' er doch warm!

(Sie geht heftig mit Magdalene hinüber, und verweilt sehr aufgeregt dort unter der Türe.)

Sachs.
(nickt bedeutungsvoll mit dem Kopfe).

Das dacht' ich wohl. Nun heißt's: schaff' Rat!

(Er ist während des Folgenden damit beschäftigt, auch die obere Ladentür so weit zu schließen, daß sie nur ein wenig Licht noch durchläßt; er selbst verschwindet so fast ganz.)

Magdalene.

Hilf Gott! Was bliebst du nur so spat?
Der Vater rief.

Eva.

Geh' zu ihm ein:
ich sei zu Bett im Kämmerlein.

Magdalene.

Nicht doch! Hör nur! Komm' ich dazu?
Beckmesser fand mich; er läßt nicht Ruh',
zur Nacht sollst du dich ans Fenster neigen,
er will dir 'was Schönes singen und geigen,
mit dem er dich hofft zu gewinnen, das Lied,
ob dir das zu Gefallen geriet.

Eva.

Das fehlte auch noch! — Käme nur er!

Magdalene.

Hast' David geseh'n?

Eva.

Was soll mir der?

Magdalene
(halb für sich).

Ich war zu streng; er wird sich grämen.

Eva.

Sieh'st du noch nichts?

Magdalene.

's ist als ob Leut' dort kämen.

Eva.

Wär' er's?

Magdalene.

Mach' und komm' jetzt hinan.

Eva.

Nicht eh'r, bis ich sah den teuersten Mann!

Magdalene.

Ich täuschte mich dort: er war es nicht. —
Jetzt komm', sonst merkt der Vater die G'schicht'!

Eva.

Ach! meine Angst!

Magdalene.

Auch laß' uns beraten,
wie wir des Beckmessers uns entladen.

Eva.

Zum Fenster geh'st du für mich.

Magdalene.

Wie, ich? —
Das machte wohl David eiferlich?
Er schläft nach der Gassen! Hihi! 's wär' fein! —

Eva.

Dort hör' ich Schritte.

Magdalene.

Jetzt komm', es muß sein!

Eva.

Jetzt näher!

Magdalene.

Du irr'st! 's ist nichts, ich wett'.
Ei, komm'! Du mußt, bis der Vater zu Bett.
(Man hört innen)

Pogners Stimme.

He! Lene! Eva!

Magdelene.

's ist höchste Zeit!
Hör'st du's? Komm'! Der Ritter ist weit.

(Walther ist die Gasse heraufgekommen; jetzt biegt er um Pogners Haus herum: Eva, die bereits von Magdalenen am Arm hineingezogen worden war, reißt sich mit einem leisen Schrei los, und stürzt Walther entgegen.)

Eva.

Da ist er!

Magdalene
(hineingehend).

Nun haben wir's! Jetzt heißt's: gescheit!
(Ab.)

Eva
(außer sich).

Ja, ihr seid es!
Nein, du bist es!
Alles sag' ich,
denn ihr wißt es;
Alles klag' ich,
denn ich weiß es,
ihr seid beides,
Held des Preises,
und mein einz'ger Freund!

Walther
(leidenschaftlich).

Ach, du irr'st! Bin nur dein Freund,
doch des Preises
noch nicht würdig,
nicht den Meistern

ebenbürtig:
mein Begeistern
fand Verachten,
und ich weiß es,
darf nicht trachten
nach der Freundin Hand!

Eva.

Wie du irr'st! Der Freundin Hand,
erteilt nur sie den Preis,
wie deinen Mut ihr Herz erfand,
reicht sie nur dir das Reis.

Walther.

Ach nein, du irr'st! Der Freundin Hand,
wär' keinem sie erkoren,
wie sie des Vaters Wille band,
mir wär' sie doch verloren.
„Ein Meistersinger muß er sein:
nur wen ihr krönt, den darf sie frei'n!"
So sprach er festlich zu den Herrn,
kann nicht zurück, möcht' er's auch gern!
Das eben gab mir Mut;
wie ungewohnt mir alles schien,
ich sang mit Lieb' und Glut,
daß ich den Meisterschlag verdien'.
Doch diese Meister!
Ha, diese Meister!
Dieser Reimgesetze
Leimen und Kleister!
Mir schwillt die Galle,
das Herz mir stockt,
denk' ich der Falle,
darein ich gelockt! —
Fort in die Freiheit!
Dorthin gehör' ich,
da, wo ich Meister im Haus!
Soll ich dich frei'n heut',
dich nun beschwör' ich,
flieh', und folg' mir hinaus!

Keine Wahl ist offen,
nichts steht zu hoffen!
Überall Meister,
wie böse Geister,
seh' ich sich rotten,
mich zu verspotten:
mit den Gewerken,
aus den Gemerken,
aus allen Ecken,
auf allen Flecken,
seh' ich zu Haufen
Meister nur laufen,
mit höhnendem Nicken
frech auf dich blicken,
in Kreisen und Ringeln
dich umzingeln,
näselnd und kreischend
zur Braut dich heischend,
als Meisterbuhle
auf dem Singstuhle,
zitternd und bebend,
hoch dich erhebend: —
und ich ertrüg' es, sollt' es nicht wagen,
grad'aus tüchtig dreinzuschlagen?

(Man hört den starken Ruf eines Nachtwächterhornes. Walther legt mit emphatischer Gebärde die Hand an sein Schwert, und starrt wild vor sich hin.)

Ha! ...

Eva

(faßt ihn besänftigend bei der Hand).

Geliebter, spare den Zorn!
's war nur des Nachtwächters Horn. —
Unter der Linde
birg dich geschwinde:
hier kommt der Wächter vorbei.

Magdalene

(an der Türe leise).

Evchen! 's ist Zeit: mach' dich frei!

Walther.

Du flieh'st?

Eva.

Muß ich denn nicht?

Walther.

Entweich'st?

Eva.

Dem Meistergericht.

(Sie verschwindet mit Magdalene im Hause.)

Der Nachtwächter
(ist währenddem in der Gasse erschienen, kommt singend nach vorn, biegt um die Ecke von Pogners Haus und geht nach links zu weiter ab).

„Hört ihr Leut' und laßt euch sagen,
die Glock' hat Zehn geschlagen:
bewahrt das Feuer und auch das Licht,
damit niemand kein Schad' geschicht!
Lobet Gott den Herrn!"

(Als er hiermit abgegangen, hört man ihn abermals blasen.)

Sachs
(welcher hinter der Ladentüre dem Gespräche gelauscht, öffnet jetzt, bei eingezogenem Lampenlichte, ein wenig mehr).

Üble Dinge, die ich da merk':
eine Entführung gar im Werk!
Aufgepaßt: das darf nicht sein!

Walther
(hinter der Linde).

Käm' sie nicht wieder? O der Pein! —
Doch ja! Sie kommt dort! — Weh' mir, nein!
Die Alte ist's! — Doch aber — ja!

Eva
(ist in Magdalenas Kleidung zurückgekommen, und geht auf Walther zu).

Das tör'ge Kind: da hast du's! da!

(Sie sinkt ihm an die Brust.)

Walther.

O Himmel! Ja! Nun wohl ich weiß,
daß ich gewann den Meisterpreis.

Eva.

Doch nun kein Besinnen!

Von hinnen! Von hinnen!
O wären wir weit schon fort!

Walther.

Hier durch die Gasse: dort
finden wir vor dem Tor
Knecht und Rosse vor.

(Als sich beide wenden, um in die Gasse einzubiegen, läßt Sachs, nachdem er die Lampe hinter eine Glaskugel gestellt, einen hellen Lichtschein, durch die ganz wieder geöffnete Ladentüre, quer über die Straße fallen, so daß Eva und Walther sich plötzlich hell beleuchtet sehen.)

Eva

(Walther hastig zurückziehend).

O weh', der Schuster! Wenn der uns säh'!
Birg dich! Komm' ihm nicht in die Näh'!

Walther.

Welch' andrer Weg führt uns hinaus?

Eva

(nach rechts deutend).

Dort durch die Straße: doch der ist kraus,
ich kenn' ihn nicht gut; auch stießen wir dort
auf den Wächter.

Walther.

Nun denn: durch die Gasse!

Eva.

Der Schuster muß erst vom Fenster fort.

Walther.

Ich zwing' ihn, daß er's verlasse.

Eva.

Zeig' dich ihm nicht: er kennt dich!

Walther.

Der Schuster?

Eva.

's ist Sachs!

Walther.

Hans Sachs? Mein Freund?

Eva.

Glaub's nicht!
Von dir zu sagen Übles nur wußt' er.

Walther.

Wie, Sachs? Auch er? — Ich lösch' ihm das Licht!
(nach rechts deutend).

(Beckmesser ist, dem Nachtwächter in einiger Entfernung nachschleichend, die Gasse heraufgekommen, hat nach den Fenstern von Pogners Hause gespäht, und, an Sachsens Haus angelehnt, zwischen den beiden Fenstern einen Steinsitz sich ausgesucht, auf welchem er sich, immer nur nach dem gegenüberliegenden Fenster aufmerksam lugend, niedergelassen hat: jetzt stimmt er eine mitgebrachte Laute.)

Eva
(Walther zurückhaltend).

Tu's nicht! — Doch horch!

Walther.

Einer Laute Klang!

Eva.

Ach, meine Not!

Walther.

Wie wird dir bang?
Der Schuster, sieh', zog ein das Licht: —
so sei's gewagt!

Eva.

Weh'! Hör'st du denn nicht?
Ein andrer kam und nahm dort Stand.

Walther.

Ich hör's und seh's: ein Musikant.
Was will der hier so spät des Nachts?

Eva.

's ist Beckmesser schon!

Sachs
(als er den ersten Ton der Laute vernommen, hat, von einem plötzlichen Einfall erfaßt, das Licht wieder etwas eingezogen, leise auch den unteren Teil des Ladens geöffnet, und seinen Werktisch ganz unter die Türe gestellt. Jetzt hat er Evas Ausruf vernommen).

Aha! Ich dacht's!

Walther.

Der Merker! Er? in meiner Gewalt?
Drauf zu! Den Lung'rer mach' ich kalt!

Eva.

Um Gott, so hör'! Willst den Vater wecken?
Er singt ein Lied, dann zieht er ab.
Laß dort uns im Gebüsch verstecken. —
Was mit den Männern ich Müh' doch hab'!

(Sie zieht Walther hinter das Gebüsch auf die Bank unter der Linde.)

Beckmesser

(klimpert voll Ungeduld heftig auf der Laute, ob sich das Fenster nicht öffnen wolle? Als er endlich anfangen will zu singen, beginnt Sachs, der soeben das Licht wieder hell auf die Straße fallen ließ, laut mit dem Hammer auf den Leisten zu schlagen, und singt sehr kräftig dazu).

Sachs.

Jerum! Jerum!
Halla halla he!
Oho! Trallalei! O he!
Als Eva aus dem Paradies
von Gott dem Herrn verstoßen,
gar schuf ihr Schmerz der harte Kies
an ihrem Fuß, dem bloßen.
Das jammerte den Herrn,
ihr Füßchen hatt' er gern;
und seinem Engel rief er zu:
„Da mach' der armen Sünd'rin Schuh'!
Und da der Adam, wie ich seh',
an Steinen dort sich stößt die Zeh',
daß recht fortan
er wandeln kann,
so miß dem auch Stiefeln an!"

Beckmesser

(alsbald nach Beginn des Verses).

Was soll das sein? —
Verdammtes Schrei'n!
Was fällt dem groben Schuster ein?

(Vortretend.)

Wie, Meister? Auf? So spät zur Nacht?

Sachs.

Herr Stadtschreiber? Was, ihr wacht? —
Die Schuh' machen euch große Sorgen?
Ihr seht, ich bin d'ran: ihr habt sie morgen.

Beckmesser.

Hol' der Teufel die Schuh'!
Ich will hier Ruh'!

Walther
(zu Eva).

Wie heißt das Lied? Wie nennt er dich?

Eva.

Ich hört' es schon: 's geht nicht auf mich.
Doch eine Bosheit steckt darin.

Walther.

Welch' Zögernis! Die Zeit geht hin!

Sachs
(weiter arbeitend).

Jerum! Jerum!
Halla halla he!
Oho! Trallalei! O he!
O Eva! Eva! Schlimmes Weib!
Das hast du am Gewissen,
daß ob der Füß' am Menschenleib
jetzt Engel schustern müssen!
Blieb'st du im Paradies,
da gab es keinen Kies.
Ob deiner jungen Missetat
hantier' ich jetzt mit Ahl' und Draht,
und ob Herrn Adams übler Schwäch'
versohl' ich Schuh' und streiche Pech.
Wär' ich nicht fein
ein Engel rein,
Teufel möchte Schuster sein!

Beckmesser.

Gleich höret auf!
Spielt ihr mir Streich'?
Bleibt ihr tags
und nachts euch gleich?

Sachs.

Wenn ich hier sing',

Walther
(zu Eva).

Uns, oder dem Merker?
Wem spielt er den Streich?

Eva.
(zu Walther).

Ich fürcht', uns dreien

was kümmert's euch?
Die Schuhe sollen
doch fertig werden?

Beckmesser.

So schließt euch ein
und schweigt dazu still!

Sachs.

Des nachts arbeiten
macht Beschwerden;
wenn ich da munter
bleiben will,
da brauch' ich Luft
und frischen Gesang:
drum hört, wie der dritte
Vers gelang!

gilt es gleich.
O weh' der Pein!
Mir ahnt nichts Gutes!

Walther.

Mein süßer Engel,
sei guten Mutes!

Eva.

Mich betrübt das Lied!

Walther.

Ich hör' es kaum!
Du bist bei mir:
welch' holder Traum!

(Er zieht sie zärtlich an sich.)

Beckmesser
(während Sachs bereits weiter singt).

Er macht mich rasend! — Das grobe Geschrei!
Am End' denkt sie gar, daß ich das sei!

Sachs
(fort arbeitend).

Jerum! Jerum!
Halla halla he!
Oho! Trallalei! O he!
O Eva! Hör' mein Klageruf,
mein Not und schwer Verdrüßen:
die Kunstwerk', die ein Schuster schuf,
sie tritt die Welt mit Füßen!
Gäb' nicht ein Engel Trost,
der gleiches Werk erlos't,
und rief' mich oft ins Paradies,
wie dann ich Schuh' und Stiefeln ließ'!
Doch wenn der mich im Himmel hält,
dann liegt zu Füßen mir die Welt,
und bin in Ruh'
Hans Sachs ein Schuh-
macher und Poet dazu.

Beckmesser
(das Fenster gewahrend, welches jetzt sehr leise geöffnet wird).
Das Fenster geht auf: — Herr Gott, 's ist sie!

Eva
(zu Walther).
Mich schmerzt das Lied, ich weiß nicht wie! —
O fort, laß uns fliehen!

Walther
(das Schwert halb ziehend).
Nun denn: mit dem Schwert!

Eva.
Nicht doch! Ach halt'!

Walther.
Kaum wär' er's wert!

Eva.
Ja, besser Geduld! O lieber Mann!
Daß ich so Not dir machen kann!

Walther.
Wer ist am Fenster?

Eva.
's ist Magdalene.

Walther.
Das heiß' ich vergelten: fast muß ich lachen.

Eva.
Wie ich ein End' und Flucht mir ersehne!

Walther.
Ich wünscht', er möchte den Anfang machen.
(Sie folgen dem Vorgange mit wachsender Teilnahme.)

Beckmesser
(der, während Sachs fortfährt zu arbeiten und zu singen, in großer Aufregung mit sich beraten hat).
Jetzt bin ich verloren, singt er noch fort! —
(Er tritt an den Laden heran.)
Freund Sachs! So hört doch nur ein Wort! —

Wie seid ihr auf die Schuh' versessen!
Ich hatt' sie wahrlich schon vergessen.
Als Schuster seid ihr mir wohl wert,
als Kunstfreund doch weit mehr verehrt.
Eu'r Urteil, glaubt, das halt' ich hoch;
drum bitt' ich: hört das Liedlein doch,
mit dem ich morgen möcht' gewinnen,
ob das auch recht nach euren Sinnen.

(Er klimpert, mit seinem Rücken der Gasse zugewendet, auf der Laute, um die Aufmerksamkeit der dort am Fenster sich zeigenden Magdalene zu beschäftigen, und sie dadurch zurückzuhalten.)

Sachs.

O ha! Wollt mich beim Wahne fassen?
Mag mich nicht wieder schelten lassen.
Seit sich der Schuster dünkt Poet,
gar übel es um eu'r Schuhwerk steht:
ich seh', wie's schlappt,
und überall klappt:
drum lass' ich Vers' und Reim'
gar billig nun daheim,
Verstand und Kenntnis auch dazu,
mach' euch für morgen die neuen Schuh'.

Beckmesser
(wiederum in der vorigen Weise klimpernd).

Laßt das doch sein, das war ja nur Scherz,
Vernehmt besser, wie's mir ums Herz!
Vom Volk seid ihr geehrt,
auch der Pognerin seid ihr wert:
will ich vor aller Welt
nun morgen um die werben,
sagt, könnt's mich nicht verderben,
wenn mein Lied euch nicht gefällt?
Drum hört mich ruhig an;
und sang ich, sagt mir dann,
was euch gefällt, was nicht,
daß ich mich danach richt'.

(Er klimpert wieder.)

Sachs.

Ei laßt mich doch in Ruh'!

Wie käm' solche Ehr' mir zu?
Nur Gassenhauer dicht' ich zum meisten;
drum sing' ich zur Gassen und hau' auf den Leisten.

(Fort arbeitend.)

Jerum! Jerum!
Halla halla hei!

Beckmesser.

Verfluchter Kerl! — Den Verstand verlier' ich,
mit seinem Lied voll Pech und Schmierich! —
Schweigt doch! Weckt ihr die Nachbarn auf?

Sachs.

Die sind's gewohnt: 's hört keiner d'rauf. —
„O Eva, Eva! schlimmes Weib!" —

Beckmesser

(wütend).

O ihr boshafter Geselle!
Ihr spielt mir heut' den letzten Streich!
Schweigt ihr nicht auf der Stelle,
so denkt ihr d'ran, das schwör' ich euch.
Neidisch seid ihr, nichts weiter,
dünkt ihr euch gleich gescheiter:
daß andre auch 'was sind, ärgert euch schändlich;
glaubt, ich kenne euch aus- und inwendlich!
Daß man euch noch nicht zum Merker gewählt,
das ist's, was den gallichten Schuster quält.
Nun gut! So lang' als Beckmesser lebt,
und ihm noch ein Reim an den Lippen klebt,
so lang' ich noch bei den Meistern was gelt',
ob Nürnberg „blüh' und wachs'",
das schwör' ich Herrn Hans Sachs,
nie wird er je zum Merker bestellt!

(Er klimpert wieder heftig.)

Sachs

(der ihm ruhig und aufmerksam zugehört).

War das eu'r Lied?

Beckmesser.

Der Teufel hol's!

Sachs.
Zwar wenig Regel: doch klang's recht stolz!

Beckmesser.
Wollt ihr mich hören?

Sachs.
In Gottes Namen,
singt zu: ich schlag' auf der Sohl' die Rahmen.

Beckmesser.
Doch schweigt ihr still?

Sachs.
Ei, singet ihr;
die Arbeit, schaut, fördert's auch mir.
(Er schlägt fort auf den Leisten.)

Beckmesser.
Das verfluchte Klopfen wollt ihr doch lassen?

Sachs.
Wie sollt' ich die Sohl' euch richtig fassen?

Beckmesser.
Was? wollt' ihr klopfen, und ich soll singen?

Sachs.
Euch muß das Lied, mir der Schuh gelingen.
(Er klopft immer fort.)

Beckmesser.
Ich mag keine Schuh'.

Sachs.
Das sagt ihr jetzt;
in der Singschul' ihr mir's dann wieder versetzt. —
Doch hört! Vielleicht sich's richten läßt:
zwei-einig geht der Mensch zu best.
Darf ich die Arbeit nicht entfernen,
die Kunst des Merkers möcht' ich doch lernen:
darin nun kommt euch keiner gleich;
ich lern' sie nie, wenn nicht von euch.

Drum singt ihr nun, ich acht' und merk',
und fördr' auch wohl dabei mein Werk.

Beckmesser.

Merkt immer zu; und was nicht gewann,
nehmt eure Kreide, und streicht's mir an.

Sachs.

Nein, Herr! Da flecken die Schuh' mir nicht:
mit dem Hammer auf den Leisten halt' ich Gericht.

Beckmesser.

Verdammte Bosheit! — Gott, und 's wird spät:
am End' mir die Jungfer vom Fenster geht!
(Er klimpert, wie um anzufangen.)

Sachs
(aufschlagend).

Fanget an! 's pressiert! Sonst sing' ich für mich!

Beckmesser.

Haltet ein! Nur das nicht! — Teufel! wie ärgerlich!
Wollt ihr euch denn als Merker erdreisten,
nun gut, so merkt mit dem Hammer auf den Leisten: —
nur mit dem Beding, nach den Regeln scharf;
aber nichts, was nach den Regeln ich darf.

Sachs.

Nach den Regeln, wie sie der Schuster kennt,
dem die Arbeit unter den Händen brennt.

Beckmesser.

Auf Meister-Ehr'?

Sachs.

Und Schuster-Mut!

Beckmesser.

Nicht einen Fehler: glatt und gut!

Sachs.

Dann ging't ihr morgen unbeschuht. —
Setzt euch denn hier!

Beckmesser
(an die Ecke des Hauses sich stellend).
Laßt hier mich stehen!

Sachs.
Warum so fern?

Beckmesser.
Euch nicht zu sehen,
wie's Brauch in der Schul' vor dem Gemerk'.

Sachs.
Da hör' ich euch schlecht.

Beckmesser.
Der Stimme Stärk'
ich so gar lieblich dämpfen kann.

Sachs.
Wie fein! — Nun gut denn! — Fanget an!
(Kurzes Vorspiel Beckmessers auf der Laute, wozu Magdalene sich breit in das Fenster legt.)

Walther
(zu Eva).
Welch' toller Spuk! Mich dünkt's ein Traum:
den Singstuhl, scheint's, verließ ich kaum!

Eva.
Die Schläf' umwebt's mir, wie ein Wahn:
ob's Heil, ob Unheil, was ich ahn'?
(Sie sinkt wie betäubt an Walthers Brust: so verbleiben sie.)

Beckmesser
(zur Laute).
„Den Tag seh' ich erscheinen,
der mir wohl gefall'n tut . . .
(Sachs schlägt auf.)
(Beckmesser zuckt, fährt aber fort:)
„Da faßt mein Herz sich einen
guten und frischen Mut."
(Sachs hat zweimal aufgeschlagen. Beckmesser wendet sich leise, doch wütend um.)
Treibt ihr hier Scherz?
Was wär' nicht gelungen?

Sachs.

Besser gesungen:
„Da faßt mein Herz
sich einen guten und frischen Mut."

Beckmesser.

Wie sollt' sich das reimen
auf „seh' ich erscheinen"?

Sachs.

Ist euch an der Weise nichts gelegen?
Mich dünkt, 's sollt' passen Ton und Wort.

Beckmesser.

Mit euch hier zu streiten? — Laßt von den Schlägen,
sonst denkt ihr mir dran!

Sachs.

Jetzt fahret fort!

Beckmesser.

Bin ganz verwirrt!

Sachs.

So fangt noch 'mal an:
drei Schläg' ich jetzt pausieren kann.

Beckmesser
(für sich).

Am besten, wenn ich ihn gar nicht beacht': —
wenn's nur die Jungfer nicht irre macht!

(Er räuspert sich und beginnt wieder.)

„Den Tag seh' ich erscheinen,
der mir wohl gefall'n tut;
da faßt mein Herz sich einen
guten und frischen Mut:
da denk' ich nicht an Sterben,
lieber an Werben
um jung' Mägdeleins Hand.
Warum wohl aller Tage
schönster mag dieser sein?
Allen hier ich es sage:

weil ein schönes Fräulein
von ihrem lieb'n Herrn Vater,
wie gelobt hat er,
ist bestimmt zum Eh'stand.
Wer sich getrau',
der komm' und schau'
da steh'n die hold lieblich Jungfrau,
auf die ich all' mein' Hoffnung bau':
darum ist der Tag so schön blau,
als ich anfänglich fand."

(Von der sechsten Zeile an hat Sachs wieder aufgeschlagen, wiederholt, und meist mehrere Male schnell hintereinander; Beckmesser, der jedesmal schmerzlich zusammenzuckte, war genötigt, bei Bekämpfung der inneren Wut oft den Ton, den er immer zärtlich zu halten sich bemühte, kurz und heftig auszustoßen, was das Komische seines gänzlich prosodielosen Vortrages sehr vermehrte. — Jetzt bricht er wütend um die Ecke auf Sachs los.)

Beckmesser.

Sachs! — Seht! — Ihr bringt mich um!
Wollt ihr jetzt schweigen?

Sachs.

Ich bin ja stumm!
Die Zeichen merkt' ich: wir sprechen dann;
derweil' lassen die Sohlen sich an.

Beckmesser
(nach dem Fenster lugend, und schnell wieder klimpernd).

Sie entweicht! Bst, bst! — Herr Gott! ich muß!
(Um die Ecke herum die Faust gegen Sachs ballend.)
Sachs! Euch gedenk' ich die Ärgernuß!

Sachs
(mit dem Hammer nach dem Leisten ausholend).

Merker am Ort! —
Fahret fort!

Beckmesser.

„Will heut' mir das Herz hüpfen,
werben um Fräulein jung,
doch tät der Vater knüpfen
daran ein' Bedingung
für den, wer ihn beerben
will, und auch werben

um sein Kindlein sein.
Der Zunft ein bied'rer Meister,
wohl sein' Tochter er liebt,
doch zugleich auch beweist er,
was er auf die Kunst gibt:
zum Preise muß es bringen
im Meistersingen,
wer sein Eidam will sein.
Nun gilt es Kunst,
daß mit Vergunst,
ohn' all' schädlich gemeinen Dunst,
ihm glücke des Preises Gewunst,
wer begehrt mit wahrer Inbrunst
um die Jungfrau zu frei'n."

(Beckmesser, nur den Blick auf das Fenster heftend, hat mit wachsender Angst Magdalenes mißbehagliche Gebärden bemerkt; um Sachsens fortgesetzte Schläge zu übertäuben, hat er immer stärker und atemloser gesungen. — Er ist im Begriffe, sofort weiter zu singen, als Sachs, der zuletzt die Keile aus den Leisten schlug, und die Schuhe abgezogen hat, sich vom Schemel erhebt, und über den Laden sich herauslehnt.)

Sachs.

Seid ihr nun fertig?

Beckmesser
(in höchster Angst).

Wie fraget ihr?

Sachs
(die Schuhe triumphierend aus dem Laden heraushaltend).

Mit den Schuhen ward ich fertig schier! —
Das heiß' ich mir rechte Merkerschuh':
mein Merkersprüchlein hört dazu! —
Mit lang' und kurzen Hieben,
steht's auf der Sohl' geschrieben:
da les't es klar
und nehmt es wahr,
und merkt's euch immerdar. —
Gut Lied will Takt;
wer den verzwackt,
dem Schreiber mit der Feder
haut ihn der Schuster aufs Leder. —
Nun lauft in Ruh',

habt gute Schuh';
der Fuß euch drin nicht knackt:
ihn hält die Sohl' im Takt!
(Er lacht laut.)

Beckmesser
(der sich ganz in die Gasse zurückgezogen und an die Mauer zwischen den beiden Fenstern von Sachsens Hause sich anlehnt, singt, um Sachs zu übertäuben, zugleich, mit größter Anstrengung, schreiend und atemlos hastig, seinen dritten Vers).

„Darf ich Meister mich nennen,
das bewähr' ich heut' gern,
weil nach dem Preis ich brennen
muß dursten und hungern.
Nun ruf' ich die neun Musen,
daß an sie blusen
mein dicht'rischen Verstand.
Wohl kenn' ich alle Regeln,
halte gut Maß und Zahl;
doch Sprung und Überkegeln
wohl passiert je einmal,
wann der Kopf, ganz voll Zagen,
zu frei'n will wagen
um ein jung Mägdleins Hand.
Ein Junggesell,
trug ich mein Fell,
mein' Ehr', Amt, Würd' und Brot zur Stell',
daß euch mein Gesang wohl gefäll',
und mich das Jungfräulein erwähl',
wenn sie mein Lied gut fänd."

Nachbarn
(erst einige, dann mehrere, öffnen, während des Gesanges, in der Gasse die Fenster, und gucken heraus).

Wer heult denn da? Wer kreischt mit Macht?
Ist das erlaubt so spät zur Nacht? —
Gebt Ruhe hier! 's ist Schlafenszeit!
Mein, hört nur, wie der Esel schreit! —
Ihr da! Seid still und schert euch fort!
Heult, kreischt und schreit an andrem Ort!

David
(hat ebenfalls den Fensterladen, dicht bei Beckmesser, ein wenig geöffnet, und lugt hervor).

Wer Teufel hier? — und drüben gar?

Die Lene ist's, — ich seh' es klar!
Herr Je! Das war's, den hat sie bestellt;
der ist's, der ihr besser als ich gefällt! —
Nun warte! Du kriegst's! Dir streich' ich das Fell! —
Zum Teufel mit dir, verdammter Gesell'!

(David ist, mit einem Knüppel bewaffnet, hinter dem Laden aus dem Fenster hervorgesprungen, zerschlägt Beckmessers Laute, und wirft sich über ihn selbst her.)

Magdalene

(die zuletzt, um den Merker zu entfernen, mit übertrieben beifälligen Bewegungen herabgewinkt hat, schreit jetzt laut auf).

Ach Himmel! David! Gott, welche Not!
Zu Hilfe, zu Hilfe! Sie schlagen sich tot!

Beckmesser

(mit David sich balgend).

Verfluchter Kerl! Läss'st du mich los?

David.

Gewiß! Die Glieder brech' ich dir bloß!

(Sie balgen und prügeln sich in einem fort.)

Nachbarn

(an den Fenstern).

Seht nach! Springt zu! Da würgen sich zwei!

Andre Nachbarn

(auf die Gasse heraustretend).

Heda! Herbei! 's gibt Prügelei!
Ihr da! Auseinander! Gebt freien Lauf! —
Laßt ihr nicht los, wir schlagen d'rauf!

Ein Nachbar.

Ei seht! Auch ihr da! Geht's euch 'was an?

Ein Zweiter.

Was sucht ihr hier? Hat man euch 'was getan?

1. Nachbar.

Euch kennt man gut!

2. Nachbar.

Euch noch viel besser!

1. Nachbar.

Wie so denn?

2. Nachbar
(zuschlagend).

Ei, so!

Magdalene
(hinabschreiend).

David! Beckmesser!

Lehrbuben
(kommen dazu).

Herbei! Herbei! 's gibt Keilerei!

Einige.

's sind die Schuster!

Andere.

Nein, 's sind die Schneider!

Die Ersteren.

Die Trunkenbolde!

Die Anderen.

Die Hungerleider!

Die Nachbarn
(auf der Gasse, durcheinander).

Euch gönnt' ich's schon lange! —
Wird euch wohl bange?
Das für die Klage! —
Seht euch vor, wenn ich schlage! —
Hat euch die Frau gehetzt? —
Schau', wie es Prügel setzt! —
Seid ihr noch nicht gewitzt?
So schlagt doch! — Das sitzt! —
Daß dich, Hallunke! —
Hie Färbertunke! —
Wartet, ihr Racker!
Ihr Maßabzwacker! —
Esel! — Dummrian!
Du Grobian! —
Lümmel du! —
Drauf und zu!

Lehrbuben
(durcheinander, zugleich mit den Nachbarn).

Kennt man die Schlosser nicht?
Die haben's sicher angericht'! —
Ich glaub', die Schmiede werden's sein. —
Die Schreiner seh' ich dort beim Schein. —
Hei! Schau die Schäffler dort beim Tanz. —
Dort seh die Bader ich im Glanz. —
Krämer finden sich zur Hand
mit Gerstenstang und Zuckerkand;
mit Pfeffer, Zimt, Muskatennuß.
Sie riechen schön,
sie riechen schön,
doch haben viel Verdruß,
und bleiben gern vom Schuß. —
Seht nur, der Haase
hat üb'rall die Nase! —
Mein'st du damit etwa mich? —
Mein' ich damit etwa dich?
Da hast's auf die Schnauze! —
Herr, jetzt setzt's Plauze! —
Hei! Krach! Hagelwetterschlag!
Wo das sitzt, da wächst nichts nach!
Keilt euch wacker,
haut die Racker!
Haltet selbst Gesellen Stand;
wer da wich', 's wär' wahrlich Schand'!
Drauf und dran!
Wie ein Mann
steh'n wir alle zur Keilerei!

(Bereits prügeln sich Nachbarn und Lehrbuben fast allgemein durcheinander.)

Gesellen
(von allen Seiten dazu kommend).

Heda! Gesellen 'ran!
Dort wird mit Streit und Zank getan.
Da gibt's gewiß gleich Schlägerei;
Gesellen, haltet euch dabei!
's sind die Weber und Gerber! —
Dacht' ich's doch gleich! —

Die Preisverderber!
Spielen immer Streich'! —
Dort den Metzger Klaus,
den kennt man heraus! —
Zünfte! Zünfte!
Zünfte heraus! —
Schneider mir dem Bügel!
Hei, hie setzt's Prügel!
Gürtler! — Zinngießer! —
Leimsieder! — Lichtgießer!
Tuchscherer her!
Leinweber her!
Hieher! Hieher!
Immer mehr! Immer mehr!
Nur tüchtig drauf! Wir schlagen los:
jetzt wird die Keilerei erst groß! —
Lauft heim, sonst kriegt ihr's von der Frau;
hier gibt's nur Prügel-Färbeblau!
Immer 'ran!
Mann für Mann!
Schlagt sie nieder!
Zünfte! Zünfte! Heraus! —

Die Meister
(und älteren Bürger von verschiedenen Seiten dazu kommend).

Was gibt's denn da für Zank und Streit?
Das tos't ja weit und breit!
Gebt Ruh' und scher' sich jeder heim,
sonst schlag' ein Hageldonnerwetter drein!
Stemmet euch hier nicht mehr zu Hauf',
oder sonst wir schlagen drauf. —

Die Nachbarinnen
(an den Fenstern durcheinander).

Was ist denn da für Streit und Zank?
's wird einem wahrlich Angst und bang!
Da ist mein Mann gewiß dabei:
gewiß kommt's noch zur Schlägerei!
He da! Ihr dort unten,
so seid doch nur gescheit!

Seid ihr zu Streit und Raufen
gleich alle so bereit?
Was für ein Zanken und Toben!
Da werden schon Arme erhoben!
Hört doch! Hört doch!
Seid ihr denn toll?
Sind euch die Köpfe
vom Weine noch voll?
Zu Hilfe! Zu Hilfe!
Da schlägt sich mein Mann!
Der Vater, der Vater!
Sieht man das an?
Christian! Peter!
Niklaus! Hans!
Auf! Schreit Zeter! —
Hör'st du nicht, Franz?
Gott, wie sie walken!
's wackeln die Zöpfe!
Wasser her! Wasser her!
Gießt's ihn' auf die Köpfe!

(Die Rauferei ist allgemein geworden. Schreien und Toben.)

Magdalene

(am Fenster verzweiflungsvoll die Hände ringend).

Ach Himmel! Meine Not ist groß!
David! So hör' mich doch nur an!
So laß doch nur den Herren los!
Er hat mir ja nichts getan! —

Pogner

(ist im Nachtgewande oben an das Fenster getreten, und zieht Magdalene herein).

Um Gott! Eva! Schließ' zu! —
Ich seh', ob im Haus unten Ruh'!

(Das Fenster wird geschlossen; bald darauf erscheint Pogner an der Haustüre.)

Sachs

(hat, als der Tumult begann, sein Licht gelöscht, und den Laden so weit geschlossen, daß er durch eine kleine Öffnung stets den Platz unter der Linde beobachten konnte. — Walther und Eva haben mit wachsender Sorge dem anschwellenden Tumulte zugesehen. Jetzt faßt Walther Eva dicht in den Arm.)

Walther.

Jetzt gilt's zu wagen,
sich durchzuschlagen!

(Mit geschwungenem Schwerte dringt er bis in die Mitte der Bühne vor. — Da springt Sachs mit einem Satze aus dem Laden auf die Straße, und packt Walther beim Arme.)

Pogner
(auf der Treppe).

He, Lene, wo bist du?

Sachs
(die halb ohnmächtige Eva auf die Treppe stoßend).

Ins Haus, Jungfer Lene!

(Pogner empfängt sie, und zieht sie beim Arme herein.)

Sachs
(mit dem geschwungenen Knieriemen, mit dem er sich bereits bis zu Walther Platz gemacht hatte, jetzt dem David eines überhauend, und ihn mit einem Fußtritte voran in den Laden stoßend, zieht Walther, den er mit der anderen Hand gefaßt hält, gewaltsam schnell mit sich ebenfalls hinein, und schließt sogleich fest hinter sich zu).

Beckmesser
(durch Sachs von David befreit, sucht sich eilig durch die Menge zu flüchten).

(Im gleichen Augenblicke, wo Sachs auf die Straße sprang, hörte man, rechts zur Seite im Vordergrunde, einen besonders starken Hornruf des Nachtwächters. Lehrbuben, Bürger und Gesellen suchten in eiliger Flucht sich nach allen Seiten hin zu entfernen: so daß die Bühne sehr schnell gänzlich geleert ist, alle Haustüren hastig geschlossen, und auch die Nachbarinnen von den Fenstern, welche sie zugeschlagen, verschwunden sind. — Der Vollmond tritt hervor, und scheint hell in die Gasse hinein.)

Der Nachtwächter
(betritt im Vordergrunde rechts die Bühne, reibt sich die Augen, sieht sich verwundert um, schüttelt den Kopf, und stimmt, mit etwas bebender Stimme, seinen Ruf an):

Hört ihr Leut', und laßt euch sagen:
die Glock' hat Eilfe geschlagen.
Bewahrt euch vor Gespenstern und Spuk,
daß kein böser Geist eu'r Seel' beruck'!
Lobet Gott den Herrn!

(Er geht während dem langsam die Gasse hinab. Als der Vorhang fällt, hört man den Hornruf des Nachtwächters wiederholen.)

Dritter Aufzug.

In Sachsens Werkstatt. [Kurzer Raum.] Im Hintergrunde die halb geöffnete Ladentüre, nach der Straße führend. Rechts zur Seite eine Kammertüre. Links das nach der Gasse gehende Fenster, mit Blumenstöcken davor, zur Seite ein Werktisch. Sachs sitzt auf einem großen Lehnstuhle an diesem Fenster, — durch welches die Morgensonne hell auf ihn hereinscheint: er hat vor sich auf dem Schoße einen großen Folianten, und ist im Lesen vertieft. — David lugt spähend von der Straße zur Ladentüre herein: da er sieht, daß Sachs seiner nicht achtet, tritt er herein, mit einem Korbe im Arme, den er zuvörderst schnell und verstohlen unter den anderen Werktisch beim Laden stellt; dann von neuem versichert, daß Sachs ihn nicht bemerkt, nimmt er den Korb vorsichtig herauf, und untersucht den Inhalt: er hebt Blumen und Bänder heraus; endlich findet er auf dem Grunde eine Wurst und einen Kuchen, und läßt sich sogleich an, diese zu verzehren, als Sachs, der ihn fortwährend nicht beachtet, mit starkem Geräusche eines der großen Blätter des Folianten umwendet.

David
(fährt zusammen, verbirgt das Essen und wendet sich).

Gleich! Meister! hier! —
Die Schuh' sind abgegeben
in Herrn Beckmessers Quartier. —
Mir war's, ihr rief't mich eben? —
(Beiseite.)
Er tut, als säh' er mich nicht?
da ist er bös', wenn er nicht spricht: —
(Sich demütig sehr allmählich nähernd.)
Ach Meister! Woll't mir verzeih'n!
Kann ein Lehrbub' vollkommen sein?
Kenntet ihr die Lene, wie ich,
dann vergäbt ihr mir sicherlich.
Sie ist so gut, so sanft für mich,
und blickt mich oft an, so innerlich:
wenn ihr mich schlagt, streichelt sie mich,
und lächelt dabei holdseliglich.
Muß ich karieren, füttert sie mich,
und ist in allem gar liebelich.
Nur gestern, weil der Junker versungen,
hab' ich den Korb ihr nicht abgerungen:
das schmerzte mich; und da ich fand,
daß nachts einer vor dem Fenster stand,
und sang zu ihr, und schrie wie toll,
da hieb ich dem den Buckel voll.
Wie käm' nun da 'was groß' drauf an?

Auch hat's uns'rer Lieb' gar gut getan:
die Lene hat eben mir alles erklärt,
und zum Fest Blumen und Bänder beschert.

(Er bricht in immer größere Angst aus.)

Ach, Meister, sprecht doch nur ein Wort!

(Beiseite.)

Hätt' ich nur die Wurst und den Kuchen fort! —

Sachs

(der unbeirrt weiter gelesen, schlägt jetzt den Folianten zu. Von dem starken Geräusch erschrickt David so, daß er strauchelt und unwillkürlich vor Sachs auf die Knie fällt. Sachs sieht über das Buch, daß er noch auf dem Schoße behält, hinweg, über David, welcher immer auf den Knien, furchtsam nach ihm hinaufblickt, hin, und heftet seinen Blick unwillkürlich auf den hintern Werktisch).

Blumen und Bänder seh' ich dort:
schaut hold und jugendlich aus.
Wie kamen die mir ins Haus?

David

(verwundert über Sachsens Freundlichkeit).

Ei Meister! 's ist heut' hoch festlicher Tag;
da putzt sich jeder, so schön er mag.

Sachs.

Wär' Hochzeitsfest?

David.

Ja, käm's so weit,
daß David erst die Lene freit?

Sachs.

's war Polterabend, dünkt mich doch?

David

(für sich).

Polterabend? — Da krieg' ich's wohl noch? —

(Laut.)

Verzeiht das, Meister! Ich bitt', vergeßt!
Wir feiern ja heut' Johannisfest.

Sachs.

Johannisfest?

David

(beiseite).

Hört er heut' schwer?

Sachs.

Kannst du dein Sprüchlein? Sag es her!

David.

Mein Sprüchlein? Denk', ich kann es gut.

(Beiseite).

's setzt nichts: der Meister ist wohlgemut. —

(Laut.)

„Am Jordan Sankt Johannes stand" —

(Er hat in der Zerstreuung die Worte [nach] der Melodie von Beckmessers Werbelied aus dem vorangehenden Aufzuge gesungen; Sachs macht eine verwundernde Bewegung, worauf David sich unterbricht.)

Verzeiht, Meister; ich kam ins Gewirr';
der Polterabend machte mich irr'.

(Er fährt nun in der richtigen Melodie fort:)

„Am Jordan Sankt Johannes stand,
all' Volk der Welt zu taufen:
kam auch ein Weib aus fernem Land,
von Nürnberg gar gelaufen;
sein Söhnlein trug's zum Uferrand,
empfing da Tauf' und Namen:
doch als sie dann sich heimgewandt,
nach Nürnberg wieder kamen,
im deutschen Land gar bald sich fand's,
daß wer am Ufer des Jordans
Johannes war genannt,
an der Pegnitz hieß der Hans."

(Feurig.)

Herr! Meister! 's ist eu'r Namenstag!
Nein! Wie man so 'was vergessen mag! —
Hier, hier! Die Blumen sind für euch,
die Bänder, — und was nur alles noch gleich?
Ja hier! Schaut, Meister! Herrlicher Kuchen!
Möchtet ihr nicht auch die Wurst versuchen?

Sachs

(immer ruhig, ohne seine Stellung zu verändern).

Schön Dank, mein Jung'! Behalt's für dich!
Doch heut' auf die Wiese begleitest du mich:
mit den Bändern und Blumen putz' dich fein;
sollst mein stattlicher Herold sein.

David.

Sollt' ich nicht lieber Brautführer sein? —
Meister! Lieb' Meister! Ihr müßt wieder frei'n!

Sachs.

Hätt'st wohl gern eine Meist'rin im Haus?

David.

Ich mein', es säh' doch viel stattlicher aus.

Sachs.

Wer weiß! Kommt Zeit, kommt Rat.

David.

'S ist Zeit!

Sachs.

Da wär' der Rat wohl auch nicht weit?

David.

Gewiß! Geh'n Reden schon hin und wieder.
Den Beckmesser, denk' ich, säng't ihr doch nieder?
Ich mein', daß der heut' sich nicht wichtig macht.

Sachs.

Wohl möglich! Hab's mir auch schon bedacht. —
Jetzt geh'; doch stör' mir den Junker nicht!
Komm' wieder, wenn du schön gericht'.

David
(küßt ihm gerührt die Hand, packt alles zusammen, und geht in die Kammer).

So war er noch nie, wenn sonst auch gut!
Kann mir gar nicht mehr denken, wie der Knieriemen tut.

(Ab.)

Sachs
(immer noch den Folianten auf dem Schoße, lehnt sich, mit untergestütztem Arme, sinnend darauf, und beginnt dann nach einem Schweigen):

Wahn, Wahn!
Überall Wahn!
Wohin ich forschend blick'
in Stadt- und Welt-Chronik,
den Grund mir aufzufinden,
warum gar bis aufs Blut

die Leut' sich quälen und schinden
in unnütz toller Wut!
Hat keiner Lohn
noch Dank davon:
in Flucht geschlagen,
meint er zu jagen;
hört nicht sein eigen
Schmerz-Gekreisch',
wenn er sich wühlt ins eig'ne Fleisch,
wähnt Lust sich zu erzeigen.
Wer gibt den Namen an?
's bleibt halt der alte Wahn,
ohn' den nichts mag geschehen,
's mag gehen oder stehen:
steht's wo im Lauf,
er schläft nur neue Kraft sich an;
gleich wacht er auf,
dann schaut, wer ihn bemeistern kann! —
Wie friedsam treuer Sitten,
getrost in Tat und Werk,
liegt nicht in Deutschlands Mitten
mein liebes Nürenberg!
Doch eines Abends spat,
ein Unglück zu verhüten
bei jugendheißen Gemüten,
ein Mann weiß sich nicht Rat;
ein Schuster in seinem Laden
zieht an des Wahnes Faden:
wie bald auf Gassen und Straßen
fängt der da an zu rasen;
Mann, Weib, Gesell' und Kind,
fällt sich an wie toll und blind:
und will's der Wahn geseg'nen,
nun muß es Prügel regnen,
mit Hieben, Stöß' und Dreschen
den Wutesbrand zu löschen. —
Gott weiß, wie das geschah? —
Ein Kobold half wohl da!
Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht;

der hat den Schaden angericht'. —
Der Flieder war's: — Johannisnacht. — —
Nun aber kam Johannis-Tag: —
jetzt schau'n wir, wie Hans Sachs es macht,
daß er den Wahn fein lenken mag,
ein edler Werk zu tun;
denn läßt er uns nicht ruh'n,
selbst hier in Nürenberg,
so sei's um solche Werk',
die selten vor gemeinen Dingen,
und nie ohn' ein'gen Wahn gelingen. —

(Walther tritt unter der Kammertüre ein. Er bleibt einen Augenblick dort stehen, und blickt auf Sachs. Dieser wendet sich, und läßt den Folianten auf den Boden gleiten.)

Sachs.

Grüß Gott, mein Junker! Ruh'tet ihr noch?
Ihr wachtet lang': nun schlieft ihr doch?

Walther
(sehr ruhig).

Ein wenig, aber fest und gut.

Sachs.

So ist euch nun wohl baß zumut?

Walther.

Ich hatt' einen wunderschönen Traum.

Sachs.

Das deutet gut's! Erzählt mir den.

Walther.

Ihn selbst zu denken wag' ich kaum;
ich fürcht' ihn mir vergeh'n zu seh'n.

Sachs.

Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk,
daß er sein Träumen deut' und merk'.
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
wird ihm im Traume aufgetan:
all' Dichtkunst und Poeterei
ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.

Was gilt's, es gab der Traum euch ein,
wie heut' ihr sollet Sieger sein?

Walther.

Nein, von der Zunft und ihren Meistern
wollt' sich mein Traumbild nicht begeistern.

Sachs.

Doch lehrt' es wohl den Zauberspruch,
mit dem ihr sie gewännet?

Walther.

Wie wähnt ihr doch, nach solchem Bruch,
wenn ihr noch Hoffnung kennet!

Sachs.

Die Hoffnung lass' ich mir nicht mindern,
nichts stieß sie noch über'n Haufen:
wär's nicht, glaubt, statt eure Flucht zu hindern,
wär' ich selbst mit euch fortgelaufen!
Drum bitt' ich, laßt den Groll jetzt ruh'n;
ihr habt's mit Ehrenmännern zu tun;
die irren sich und sind bequem,
daß man auf ihre Weise sie nähm'.
Wer Preise erkennt, und Preise stellt,
der will am End' auch, daß man ihm gefällt.
Eu'r Lied, das hat ihnen bang' gemacht;
und das mit Recht: denn wohl bedacht,
mit solchem Dicht- und Liebesfeuer
verführt man wohl Töchter zum Abenteuer:
doch für liebseligen Ehestand
man and're Wort' und Weisen fand.

Walther
(lächelnd).

Die kenn' ich nun auch, seit dieser Nacht:
es hat viel Lärm auf der Gasse gemacht.

Sachs
(lachend).

Ja, ja! Schon gut! Den Takt dazu,
den hörtet ihr auch! — Doch laßt dem Ruh';

und folgt meinem Rate, kurz und gut,
faßt zu einem Meisterliede Mut.

Walther.

Ein schönes Lied, ein Meisterlied:
wie fass' ich da den Unterschied?

Sachs.

Mein Freund! In holder Jugendzeit,
wenn uns von mächt'gen Trieben
zum sel'gen ersten Lieben
die Brust sich schwellet hoch und weit,
ein schönes Lied zu singen
mocht' vielen da gelingen:
der Lenz, der sang für sie.
Kam Sommer, Herbst und Winterzeit,
viel Not und Sorg' im Leben,
manch' ehlich' Glück daneben,
Kindtauf', Geschäfte, Zwist und Streit:
denen's dann noch will gelingen
ein schönes Lied zu singen,
seht, Meister nennt man die. —

Walther.

Ich lieb' ein Weib und will es frei'n,
mein dauernd Eh'gemahl zu sein.

Sachs.

Die Meisterregeln lernt beizeiten,
daß sie getreulich euch geleiten,
und helfen wohl bewahren,
was in der Jugend Jahren
in holdem Triebe
Lenz und Liebe
euch unbewußt ins Herz gelegt,
daß ihr das unverloren hegt.

Walther.

Stehn sie nun in so hohem Ruf,
wer war es, der die Regeln schuf?

Sachs.

Das waren hoch bedürft'ge Meister,
von Lebensmüh' bedrängte Geister:
in ihrer Nöten Wildnis
sie schufen sich ein Bildnis,
daß ihnen bliebe
der Jugendliebe
ein Angedenken klar und fest,
dran sich der Lenz erkennen läßt.

Walther.

Doch, wem der Lenz schon lang' entronnen,
wie wird er dem aus dem Bild gewonnen?

Sachs.

Er frischt es an, so oft er kann:
drum möcht' ich, als bedürft'ger Mann,
will ich euch die Regeln lehren,
sollt ihr sie mir neu erklären. —
Seht, hier ist Tinte, Feder, Papier:
ich schreib's euch auf, diktiert ihr mir!

Walther.

Wie ich's begänne, wüßt' ich kaum.

Sachs.

Erzählt mir euren Morgentraum!

Walther.

Durch eu'rer Regeln gute Lehr',
ist mir's, als ob verwischt er wär'.

Sachs.

Grad' nehmt die Dichtkunst jetzt zur Hand:
Mancher durch sie das Verlor'ne fand.

Walther.

Dann wär's nicht Traum, doch Dichterei?

Sachs.

's sind Freunde beid', steh'n gern sich bei.

Walther.

Wie fang' ich nach der Regel an?

Sachs.

Ihr stellt sie selbst, und folgt ihr dann.
Gedenkt des schönen Traum's am Morgen;
für's and're laßt Hans Sachs nur sorgen!

Walther
(setzt sich zu Sachs und beginnt, nach kurzer Sammlung, sehr leise).

„Morgenlich leuchtend in rosigem Schein,
von Blüt' und Duft
geschwellt die Luft,
voll aller Wonnen
nie ersonnen,
ein Garten lud mich ein
Gast ihm zu sein."
(Er hält etwas an.)

Sachs.

Das war ein Stollen: nun achtet wohl,
daß ganz ein gleicher ihm folgen soll.

Walther.

Warum ganz gleich?

Sachs.

Damit man seh',
ihr wähltet euch gleich ein Weib zur Eh'.

Walther
(fährt fort).

„Wonnig entragend dem seligen Raum
bot gold'ner Frucht
heilsaft'ge Wucht
mit holdem Prangen
dem Verlangen
an duft'ger Zweige Saum
herrlich ein Baum."
(Er hält inne.)

Sachs.

Ihr schlosset nicht im gleichen Ton:

das macht den Meistern Pein;
doch nimmt Hans Sachs die Lehr' davon,
im Lenz wohl müss' es so sein. —
Nun stellt mir einen Abgesang.

Walther.

Was soll nun der?

Sachs.

Ob euch gelang
ein rechtes Paar zu finden,
das zeigt sich an den Kinden.
Den Stollen ähnlich, doch nicht gleich,
an eig'nen Reim' und Tönen reich;
daß man's recht schlank und selbstig find',
das freut die Eltern an dem Kind:
und euren Stollen gibt's den Schluß,
daß nichts davon abfallen muß.

Walther
(fortfahrend).

„Sei euch vertraut
welch' hehres Wunder mir gescheh'n:
an meiner Seite stand ein Weib,
so schön und hold ich nie geseh'n;
gleich einer Braut
umfaßte sie sanft meinen Leib;
mit Augen winkend,
die Hand wies blinkend,
was ich verlangend begehrt,
die Frucht so hold und wert
vom Lebensbaum."

Sachs
(seine Rührung verbergend).

Das nenn' ich mir einen Abgesang:
seht, wie der ganze Bar gelang!
Nur mit der Melodei
seid ihr ein wenig frei;
doch sag' ich nicht, daß es ein Fehler sei;
nur ist's nicht leicht zu behalten,
und das ärgert uns're Alten! —

Jetzt richtet mir noch einen zweiten Bar,
damit man merk', welch' der erste war.
Auch weiß ich noch nicht, so gut ihr's gereimt,
was ihr gedichtet, was ihr geträumt.

Walther
(wie vorher).

„Abendlich glühend in himmlischer Pracht
verschied der Tag,
wie dort ich lag;
aus ihren Augen
Wonne zu saugen,
Verlangen einz'ger Macht
in mir nur wacht'.
Nächtlich umdämmert der Blick sich mir bricht;
wie weit so nah'
beschienen da
zwei lichte Sterne
aus der Ferne
durch schlanker Zweige Licht
hehr mein Gesicht. —
Lieblich ein Quell
auf stiller Höhe dort mir rauscht:
jetzt schwellt er an sein hold Getön'
so süß und stark ich's nie erlauscht:
leuchtend und hell
wie strahlten die Sterne da schön:
zum Tanz und Reigen
in Laub und Zweigen
der gold'nen sammeln sich mehr,
statt Frucht ein Sternenheer
im Lorbeerbaum." —

Sachs
(sehr gerührt, sanft).

Freund, eu'r Traumbild wies euch wahr;
gelungen ist auch der zweite Bar.
Wolltet ihr noch einen dritten dichten,
des Traumes Deutung würd' er berichten.

Walther.

Wo fänd' ich die? Genug der Wort'!

Sachs
(aufstehend).

Dann Wort und Tat am rechten Ort! —
Drum bitt' ich, merkt mir gut die Weise;
gar lieblich d'rin sich's dichten läßt:
und singt ihr sie in weit'rem Kreise,
dann haltet mir auch das Traumbild fest.

Walther.

Was habt ihr vor?

Sachs.

Eu'r treuer Knecht
fand sich mit Sack' und Tasch' zurecht;
die Kleider, d'rin am Hochzeitsfest
daheim bei euch ihr wolltet prangen,
die ließ er her zu mir gelangen; —
ein Täubchen zeigt' ihm wohl das Nest,
darin sein Junker träumt':
d'rum folgt mir jetzt ins Kämmerlein!
Mit Kleiden, wohlgesäumt,
sollen beide wir gezieret sein,
wann's Stattliches zu wagen gilt:
d'rum kommt, seid ihr gleich mir gewillt!

(Er öffnet Walther die Tür, und geht mit ihm hinein.)

Beckmesser

(lugt zum Laden hinein; da er die Werkstatt leer findet, tritt er näher. Er ist reich aufgeputzt, aber in sehr leidendem Zustande. Er hinkt, streicht und reckt sich; zuckt wieder zusammen; er sucht einen Schemel, setzt sich; springt aber sogleich wieder auf, und streicht sich die Glieder von neuem. Verzweiflungsvoll sinnend geht er dann umher. Dann bleibt er stehen, lugt durch das Fenster nach dem Hause hinüber: macht Gebärden der Wut; schlägt sich wieder vor den Kopf. — Endlich fällt sein Blick auf das von Sachs zuvor beschriebene Papier auf dem Werktische: er nimmt es neugierig auf, überfliegt es mit immer größerer Aufregung, und bricht endlich wütend aus):

Ein Werbelied! Von Sachs? — Ist's wahr?
Ah! — Nun wird mir alles klar!

(Da er die Kammertüre gehen hört, fährt er zusammen, und versteckt das Blatt eilig in seiner Tasche.)

Sachs
(im Festgewande, tritt ein, und hält an).

Sieh' da! Herr Schreiber? Auch am Morgen?
Euch machen die Schuh' doch nicht mehr Sorgen?
Laßt sehen! Mich dünkt, sie sitzen gut?

Beckmesser.

Den Teufel! So dünn war ich noch nie beschuht:
fühl' durch die Sohle den feinsten Kies!

Sachs.

Mein Merkersprüchlein wirkte dies:
trieb sie mit Merkerzeichen so weich.

Beckmesser.

Schon gut der Witz'! Und genug der Streich'!
Glaubt mir, Freund Sachs, jetzt kenn' ich euch;
der Spaß von dieser Nacht,
der wird euch noch gedacht:
daß ich euch nur nicht im Wege sei,
schuft ihr gar Aufruhr und Meuterei!

Sachs.

's war Polterabend, laßt euch bedeuten:
eu're Hochzeit spukte unter den Leuten;
je toller es dahergeh',
je besser bekommt's der Eh'.

Beckmesser
(ausbrechend).

O Schuster voll von Ränken
und pöbelhaften Schwänken,
du warst mein Feind von je:
nun hör', ob hell ich seh'!
Die ich mir auserkoren,
die ganz für mich geboren,
zu aller Witwer Schmach,
der Jungfer stell'st du nach.
Daß sich Herr Sachs erwerbe
des Goldschmieds reiches Erbe,
im Meister-Rat zur Hand

auf Klauseln er bestand,
ein Mägdlein zu betören,
das nur auf ihn sollt' hören,
und, and'ren abgewandt,
zu ihm allein sich fand.
Darum, darum —
wär' ich so dumm? —
mit Schreien und mit Klopfen
wollt' er mein Lied zustopfen,
daß nicht dem Kind werd' kund
wie auch ein and'rer bestund.
Ja ja! — Ha ha!
Hab ich dich da?
Aus seiner Schuster-Stuben
hetzt' endlich er den Buben
mit Knüppeln auf mich her,
daß meiner los er wär':
Au au! Au au!
Wohl grün und blau,
zum Spott der allerliebsten Frau,
zerschlagen und zerprügelt,
daß kein Schneider mich aufbügelt!
Gar auf mein Leben
war's angegeben!
Doch kam ich noch so davon,
daß ich die Tat euch lohn':
zieh't heut' nur aus zum Singen,
merkt auf, wie's mag gelingen;
bin ich gezwackt
auch und zerhackt,
euch bring' ich doch sicher aus dem Takt!

Sachs.

Gut Freund, ihr seid in argem Wahn!
Glaubt, was ihr wollt, daß ich's getan,
gebt eure Eifersucht nur hin;
zu werben kommt mir nicht in Sinn.

Beckmesser.

Lug und Trug! Ich weiß es besser.

Sachs.

Was fällt euch nur ein, Meister Beckmesser?
Was ich sonst im Sinn, geht euch nichts an:
doch glaubt, ob der Werbung seid ihr im Wahn.

Beckmesser.

Ihr säng't heut' nicht?

Sachs.

Nicht zur Wette.

Beckmesser.

Kein Werbelied?

Sachs.

Gewißlich, nein!

Beckmesser.

Wenn ich aber d'rob ein Zeugnis hätte?

Sachs
(blickt auf den Werktisch).

Das Gedicht? Hier ließ ich's: — stecktet ihr's ein?

Beckmesser
(zieht das Blatt hervor).

Ist das eure Hand?

Sachs.

Ja, — war es das?

Beckmesser.

Ganz frisch noch die Schrift?

Sachs.

Und die Tinte noch naß!

Beckmesser.

's wär wohl gar ein biblisches Lied?

Sachs.

Der fehlte wohl, wer darauf riet.

Beckmesser.

Nun denn?

Sachs.

Wie doch?

Beckmesser.
Ihr fragt?

Sachs.
Was noch?

Beckmesser.
Daß ihr mit aller Biederkeit
der ärgste aller Spitzbuben seid!

Sachs.
Mag sein! Doch hab' ich noch nie entwandt,
was ich auf fremden Tischen fand: —
und daß man von euch auch nicht Übles denkt,
behaltet das Blatt, es sei euch geschenkt.

Beckmesser
(in freudigem Schreck aufspringend).
Herr Gott! .. Ein Gedicht! .. Ein Gedicht von Sachs?..
Doch halt', daß kein neuer Schad' mir erwachs'! —
Ihr habt's wohl schon recht gut memoriert?

Sachs.
Seid meinethalb doch nur unbeirrt!

Beckmesser.
Ihr laßt mir das Blatt?

Sachs.
Damit ihr kein Dieb.

Beckmesser.
Und mach' ich Gebrauch?

Sachs.
Wie's euch belieb'.

Beckmesser.
Doch, sing' ich das Lied?

Sachs.
Wenn's nicht zu schwer.

Beckmesser.
Und wenn ich gefiel'?

Sachs.

Das wunderte mich sehr!

Beckmesser
(ganz zutraulich).

Da seid ihr nun wieder zu bescheiden:
ein Lied von Sachs, das will 'was bedeuten!
Und seht, wie mir's ergeht,
wie's mit mir Ärmsten steht!
Erseh' ich doch mit Schmerzen,
mein Lied, das nachts ich sang, —
dank euren lust'gen Scherzen! —
es machte der Pognerin bang.
Wie schaff' ich nun zur Stelle
ein neues Lied herzu?
Ich armer, zerschlagner Geselle,
wie fänd' ich heut' dazu Ruh'?
Werbung und ehlich' Leben,
ob das mir Gott beschied,
muß ich nur grad' aufgeben,
hab' ich kein neues Lied.
Ein Lied von euch, deß' bin ich gewiß,
mit dem besieg' ich jed' Hindernis:
soll ich das heute haben,
vergessen und begraben
sei Zwist, Hader und Streit,
und was uns je entzweit.

(Er blickt seitwärts in das Blatt; plötzlich runzelt sich seine Stirn.)

Und doch! Wenn's nur eine Falle wär'! —
Noch gestern war't ihr mein Feind:
wie käm's, daß nach so großer Beschwer'
ihr's freundlich heut' mit mir meint'?

Sachs.

Ich machte euch Schuh' in später Nacht:
hat man so je einen Feind bedacht?

Beckmesser.

Ja ja! recht gut! Doch eines schwört:
wo und wie ihr das Lied auch hört,

daß nie ihr euch beikommen laßt,
zu sagen, es sei von euch verfaßt.

Sachs.

Das schwör' ich und gelob' euch hier,
nie mich zu rühmen, das Lied sei von mir.

Beckmesser
(sehr glücklich).

Was will ich mehr, ich bin geborgen!
Jetzt hat sich Beckmesser nicht mehr zu sorgen!
(Er reibt sich froh die Hände.)

Sachs.

Doch, Freund, ich führ's euch zu Gemüte,
und rate euch in aller Güte:
studiert mir recht das Lied!
Sein Vortrag ist nicht leicht:
ob euch die Weise geriet',
und ihr den Ton erreicht!

Beckmesser.

Freund Sachs, ihr seid ein guter Poet;
doch was Ton und Weise betrifft, gesteht,
da tut's mir keiner vor!
Drum spitzt nur fein das Ohr,
und: Beckmesser,
Keiner besser!
Darauf macht euch gefaßt,
wenn ihr ruhig mich singen laßt. —
Doch nun memorieren,
schnell nach Haus!
Ohne Zeit verlieren
richt' ich das aus. —
Hans Sachs, mein Teurer!
Ich hab' euch verkannt;
durch den Abenteurer
war ich verrannt:
so einer fehlte uns bloß!
Den wurden wir Meister doch los! —
Doch mein Besinnen

läuft mir von hinnen:
bin ich verwirrt,
und ganz verirrt?
Die Silben, die Reime,
die Worte, die Verse:
ich kleb' wie am Leime,
und brennt doch die Ferse.
Ade! Ich muß fort!
An and'rem Ort
dank' ich euch inniglich
weil ihr so minniglich;
für euch nun stimme ich,
kauf' eure Werke gleich,
mache zum Merker euch:
doch fein mit Kreide weich,
nicht mit dem Hammerstreich!
Merker! Merker! Merker Hans Sachs!
Daß Nürnberg schusterlich blüh' und wachs'!
(Er hinkt, poltert und taumelt wie besessen fort.)

Sachs.

So ganz boshaft doch keinen ich fand,
er hält's auf die Länge nicht aus:
vergeudet mancher oft viel Verstand,
doch hält er auch damit Haus:
die schwache Stunde kommt für jeden;
da wird er dumm, und läßt mit sich reden. —
Daß hier Herr Beckmesser ward zum Dieb,
ist mir für meinen Plan sehr lieb. —
(Er sieht durch das Fenster Eva kommen.)
Sieh', Evchen! Dacht' ich doch, wo sie blieb'!

Eva

(reich geschmückt, und in glänzender weißer Kleidung, tritt zum Laden herein)

Sachs.

Grüß' Gott mein Evchen! Ei, wie herrlich,
wie stolz du's heute mein'st!
Du mach'st wohl Jung und Alt begehrlich,
wenn du so schön erschein'st.

Eva.

Meister! 's ist nicht so gefährlich:

und ist's dem Schneider geglückt,
wer sieht dann an, wo's mir beschwerlich,
wo still der Schuh mich drückt?

Sachs.

Der böse Schuh! 's war deine Laun',
daß du ihn gestern nicht probiert.

Eva.

Merk' wohl, ich hatt' zu viel Vertrau'n:
im Meister hab' ich mich geirrt.

Sachs.

Ei, 's tut mir leid! Zeig' her, mein Kind,
daß ich dir helfe, gleich geschwind.

Eva.

Sobald ich stehe, will es geh'n:
doch will ich geh'n, zwingt's mich zu steh'n.

Sachs.

Hier auf den Schemel streck' den Fuß:
der üblen Not ich wehren muß.
(Sie streckt den Fuß auf den Schemel beim Werktisch.)
Was ist's mit dem?

Eva.

Ihr seht, zu weit!

Sachs.

Kind, das ist pure Eitelkeit:
der Schuh ist knapp.

Eva.

Das sag' ich ja:
drum drückt er mir die Zehen da.

Sachs.

Hier links?

Eva.

Nein, rechts.

Sachs.

Wohl mehr am Spann?

Eva.

Mehr hier am Hacken.

Sachs.

Kommt der auch d'ran?

Eva.

Ach, Meister! Wüßtet ihr besser als ich,
wo der Schuh mich drückt?

Sachs.

Ei, 's wundert mich,
daß er zu weit und doch drückt überall?

(**Walther**, in glänzender Rittertracht, tritt unter die Türe der Kammer und bleibt beim Anblicke Evas wie festgebannt stehen. **Eva** stößt einen leisen Schrei aus und bleibt ebenfalls unverwandt in ihrer Stellung, mit dem Fuße auf dem Schemel. **Sachs**, der vor ihr sich gebückt hat, ist mit dem Rücken der Türe zugekehrt.)

Aha! hier sitzt's! Nun begreif' ich den Fall!
Kind, du hast recht: 's stak in der Naht: —
nun warte, dem Übel schaff' ich Rat.
Bleib' nur so steh'n; ich nehm' dir den Schuh
eine Weil' auf den Leisten: dann läßt er dir Ruh'.

(Er hat ihr sanft den Schuh vom Fuße gezogen; während sie in ihrer Stellung verbleibt, macht er sich mit dem Schuh zu schaffen, und tut, als beachte er nichts anderes.)

Sachs
(bei der Arbeit).

Immer schustern! Das ist nun mein Los;
des Nachts, des Tags — komm' nicht davon los! —
Kind, hör' zu! Ich hab's überdacht,
was meinem Schustern ein Ende macht:
am besten, ich werbe doch noch um dich;
da gewänn' ich doch 'was als Poet für mich! —
Du hör'st nicht drauf? — So sprich doch jetzt!
Hast mir's ja selbst in den Kopf gesetzt? —
Schon gut! — Ich merk'! — Mach' deinen Schuh! . . .
Säng' mir nur wenigstens einer dazu!
Hörte heut' gar ein schönes Lied: —
wem dazu ein dritter Vers geriet'?

Walther
(immer **Eva** gegenüber in der vorigen Stellung).

„Weilten die Sterne im lieblichen Tanz?

So licht und klar
im Lockenhaar,
vor allen Frauen
hehr zu schauen,
lag ihr mit zartem Glanz
ein Sternenkranz. —
Wunder ob Wunder nun bieten sich dar:
zwiefachen Tag
ich grüßen mag;
denn gleich zwei'n Sonnen
reinster Wonnen,
der hehrsten Augen Paar
nahm ich nun wahr. —
Huldreichstes Bild,
dem ich zu nahen mich erkühnt:
den Kranz, vor zweier Sonnen Strahl
zugleich verblichen und ergrünt,
minnig und mild,
sie flocht ihn ums Haupt dem Gemahl.
Dort Huld-geboren,
nun Ruhm-erkoren,
gießt paradiesische Lust
sie in des Dichters Brust —
im Liebestraum." —

Sachs

(hat, immer mit seiner Arbeit beschäftigt, den Schuh zurückgebracht, und ist jetzt während der Schlußverse von Walthers Gesang darüber her, ihn Eva wieder anzuziehen).

Lausch', Kind! Das ist ein Meisterlied:
derlei hör'st du jetzt bei mir singen.
Nun schau', ob dabei mein Schuh geriet?
Mein' endlich doch
es tät' mir gelingen?
Versuch's! Tritt auf! — Sag', drückt er dich noch?

(Eva, die wie bezaubert, bewegungslos gestanden, gesehen und gehört hat, bricht jetzt in heftiges Weinen aus, sinkt Sachs an die Brust und drückt ihn schluchzend an sich. — Walther ist zu ihnen getreten, und drückt Sachs begeistert die Hand. — Sachs tut sich endlich Gewalt an, reißt sich wie unmutig los, und läßt dadurch Eva unwillkürlich an Walthers Schulter sich anlehnen.)

Sachs.

Hat man mit dem Schuhwerk nicht seine Not!

Wär' ich nicht noch Poet dazu,
ich machte länger keine Schuh'!
Das ist eine Müh' und Aufgebot!
Zu weit dem einen, dem andern zu eng;
Von allen Seiten Lauf und Gedräng':
da klappt's,
da schlappt's,
hier drückt's,
da zwickt's!
Der Schuster soll auch alles wissen,
flicken, was nur immer zerrissen;
und ist er nun Poet dazu,
läßt man am End' ihm auch da kein' Ruh';
doch ist er erst noch Witwer gar,
zum Narren macht man ihn fürwahr;
die jüngsten Mädchen, ist Not am Mann,
begehren, er hielte um sie an;
versteht er sie, versteht er sie nicht,
alleins ob ja, ob nein er spricht:
am Ende riecht er doch nach Pech,
und gilt für dumm, tückisch und frech!
Ei, 's ist mir nur um den Lehrbuben leid;
der verliert mir allen Respekt;
die Lene macht ihn schon nicht recht gescheit,
daß in Töpf' und Tellern er leckt!
Wo Teufel er jetzt wieder steckt?
(Er stellt sich, als wolle er nach David sehen.)

Eva
(hält Sachs und zieht ihn von neuem zu sich).

O Sachs! Mein Freund! Du teurer Mann!
Wie ich dir Edlem lohnen kann!
Was ohne deine Liebe,
was wär' ich ohne dich,
ob je auch Kind ich bliebe,
erwecktest du nicht mich?
Durch dich gewann ich,
was man preist,
durch dich ersann ich,
was ein Geist!

Durch dich erwacht,
durch dich nur dacht'
ich edel, frei und kühn;
du ließest mich erblüh'n! —
O lieber Meister, schilt mich nur!
Ich war doch auf der rechten Spur:
denn, hatte ich die Wahl,
nur dich erwählt' ich mir:
du warest mein Gemahl,
den Preis nur reicht ich dir!
doch nun hat's mich gewählt
zu nie gekannter Qual:
und werd' ich heut' vermählt,
so war's ohn' alle Wahl!
Das war ein Müssen, war ein Zwang!
Dir selbst, mein Meister, wurde bang.

Sachs.

Mein Kind:
von Tristan und Isolde
kenn ich ein traurig Stück:
Hans Sachs war klug, und wollte
nichts von Herrn Markes Glück. —
's war Zeit, daß ich den Rechten erkannt:
wär' sonst am End' doch hineingerannt! —
Aha! Da streicht schon die Lene ums Haus.
Nur herein! — He, David! Komm'st nicht heraus?

(Magdalene, in festlichem Staate, tritt durch die Ladentüre herein; aus der Kammer kommt zugleich David, ebenfalls im Festkleide, mit Blumen und Bändern sehr reich und zierlich ausgeputzt.)

Die Zeugen sind da, Gevatter zur Hand;
jetzt schnell zur Taufe; nehmt euren Stand!

(Alle blicken ihn verwundert an.)

Ein Kind ward hier geboren;
jetzt sei ihm ein Nam' erkoren.
So ist's nach Meister-Weis' und Art,
wenn eine Meisterweise geschaffen ward:
daß die einen guten Namen trag',
dran jeder sie erkennen mag. —
Vernehmt, respektable Gesellschaft,

was euch hieher zur Stell' schafft!
Eine Meisterweise ist gelungen,
von Junker Walther gedichtet und gesungen;
der jungen Weise lebender Vater
lud mich und die Pognerin zu Gevatter:
weil wir die Weise wohl vernommen,
sind wir zur Taufe hieher gekommen.
Auch daß wir zur Handlung Zeugen haben,
ruf' ich Jungfer Lene, und meinen Knaben:
doch da's zum Zeugen kein Lehrbube tut,
und heut' auch den Spruch er gesungen gut,
so mach ich den Burschen gleich zum Gesell'!
Knie' nieder, David, und nimm diese Schell'!
(David ist niedergekniet; Sachs gibt ihm eine starke Ohrfeige.)
Steh' auf, Gesell' und denk' an den Streich;
du merkst dir dabei die Taufe zugleich.
Fehlt sonst noch 'was, uns keiner drum schilt:
wer weiß, ob's nicht gar einer Nottaufe gilt.
Daß die Weise Kraft behalte zum Leben,
will ich nur gleich den Namen ihr geben: —
„die selige Morgentraumdeut-Weise"
sei sie genannt zu des Meisters Preise. —
Nun wachse sie groß, ohn' Schad und Bruch:
die jüngste Gevatterin spricht den Spruch.

Eva.

Selig, wie die Sonne
meines Glückes lacht,
Morgen voller Wonne,
selig mir erwacht!
Traum der höchsten Hulden,
himmlisch Morgenglüh'n!
Deutung euch zu schulden,
selig süß Bemüh'n!
Einer Weise mild und hehr,
sollt' es hold gelingen,
meines Herzens süß' Beschwer
deutend zu bezwingen.
Ob es nur ein Morgentraum?

Selig deut' ich mir es kaum.
Doch die Weise,
was sie leise
mir vertraut
im stillen Raum,
hell und laut,
in der Meister vollem Kreis,
deute sie den höchsten Preis!

Walther.

Deine Liebe, rein und hehr,
ließ es mir gelingen,
meines Herzens süß' Beschwer
deutend zu bezwingen.
Ob es noch der Morgentraum?
Selig deut' ich mir es kaum.
Doch die Weise,
was sie leise
dir vertraut
im stillen Raum,
hell und laut,
in der Meister vollem Kreis,
werbe sie um höchsten Preis!

Sachs.

Vor dem Kinde lieblich hehr,
mocht' ich gern wohl singen;
doch des Herzens süß' Beschwer
galt es zu bezwingen.
's war ein schöner Abendtraum:
dran zu deuten wag' ich kaum.
Diese Weise,
was sie leise
mir vertraut
im stillen Raum,
sagt mir laut:
auch der Jugend ew'ges Reis
grünt nur durch des Dichters Preis.

David.

Wach' oder träum' ich schon so früh?
Das zu erklären macht mir Müh'.
's ist wohl nur ein Morgentraum:
was ich seh', begreif ich kaum.
Ward zur Stelle
gleich Geselle?
Lene Braut?
Im Kirchenraum
wir getraut?
's geht der Kopf mir, wie im Kreis,
daß ich bald gar Meister heiß'!

Magdalene.

Wach' oder träum' ich schon so früh?
Das zu erklären macht mir Müh',
's ist wohl nur ein Morgentraum?
Was ich seh', begreif' ich kaum!
Er zur Stelle
gleich Geselle?
Ich die Braut?
Im Kirchenraum
wir getraut?
Ja, wahrhaftig! 's geht; wer weiß?
Bald ich wohl Frau Meist'rin heiß'!

(Das Orchester geht sehr leise in eine marschmäßige, heitere Weise über. — Sachs ordnet den Aufbruch an.)

Sachs.

Jetzt all' am Fleck! Den Vater grüß'!
Auf, nach der Wies' schnell auf die Füß'!

(Eva trennt sich von Sachs und Walther, und verläßt mit Magdalene die Werkstatt.)

Nun, Junker! Kommt! Habt frohen Mut! —
David, Gesell'! Schließ den Laden gut!

(Als David und Walther ebenfalls auf die Straße gehen, und David sich über das Schließen der Ladentüre hermacht, wird im Proszenium ein Vorhang von beiden Seiten zusammengezogen, so daß er die Szene gänzlich schließt. — Als die Musik allmählich zu größerer Stärke angewachsen ist, wird der Vorhang nach der Höhe zu aufgezogen. Die Bühne ist verwandelt.)

Verwandlung.

Die Szene stellt einen freien Wiesenplan dar, im ferneren Hintergrunde die Stadt Nürnberg. Die Pegnitz schlängelt sich durch den Plan: der schmale Fluß ist an den nächsten Punkten praktikabel gehalten. Buntbeflaggte Kähne setzen unablässig die ankommenden, festlich geschmückten Bürger der Zünfte, mit Frauen und Kindern, an das Ufer der Festwiese über. Eine erhöhte Bühne, mit Bänken darauf, ist rechts zur Seite aufgeschlagen; bereits ist sie mit den Fahnen der angekommenen Zünfte ausgeschmückt; im Verlaufe stecken die Fahnenträger der noch ankommenden Zünfte ihre Fahnen ebenfalls um die Sängerbühne auf, so daß diese schließlich nach drei Seiten hin ganz davon eingefaßt ist. — Zelte mit Getränken und Erfrischungen aller Art begrenzen im übrigen die Seiten des vorderen Hauptraumes.

(Vor den Zelten geht es bereits lustig her: Bürger mit Frauen und Kindern sitzen und lagern daselbst. — Die Lehrbuben der Meistersinger, festlich gekleidet, mit Blumen und Bändern reich und anmutig geschmückt, üben mit schlanken Stäben, die ebenfalls mit Blumen und Bändern geziert sind, in lustiger Weise das Amt von Herolden und Marschällen aus. Sie empfangen die am Ufer Aussteigenden, ordnen die Züge der Zünfte, und geleiten diese nach der Singerbühne, von wo aus, nachdem der Bannerträger die Fahne aufgepflanzt, die Zunftbürger und Gesellen nach Belieben sich unter den Zelten zerstreuen.)

(Unter den noch anlangenden Zünften werden die folgenden besonders bemerkt.)

Die Schuster
(indem sie aufziehen).

Sankt Crispin,
lobet ihn!
War gar ein heilig Mann,
zeigt', was ein Schuster kann.
Die Armen hatten gute Zeit,
macht' ihnen warme Schuh';
und wenn ihm keiner Leder leiht,
so stahl er sich's dazu
Der Schuster hat ein weit Gewissen,
macht Schuhe selbst mit Hindernissen;
und ist vom Gerber das Fell erst weg,
dann streck'! streck'! streck'!
Leder taugt nur am rechten Fleck.

Die Stadtpfeifer, Lauten- u. Kinderinstrumentmacher
(ziehen, auf ihren Instrumenten spielend, auf. Ihnen folgen)

Die Schneider.

Als Nürenberg belagert war,
und Hungersnot sich fand,
wär' Stadt und Volk verdorben gar,
war nicht ein Schneider zur Hand,
der viel Mut hat und Verstand:
hat sich in ein Bockfell eingenäht,
auf den Stadtwall da spazieren geht,

und macht wohl seine Sprünge
gar lustig guter Dinge.
Der Feind, der sieht's und zieht vom Fleck:
der Teufel hol' die Stadt sich weg,
hat's drin noch so lustige Meck-meck-meck!
Meck! Meck! Meck!
Wer glaubt's, daß ein Schneider im Bocke steck'!

Die Bäcker

(ziehen dicht hinter den Schneidern auf, so daß ihr Lied in das der Schneider hineinklingt).

Hungersnot! Hungersnot!
Das ist ein gräulich Leiden!
Gäb' euch der Bäcker kein täglich Brot,
müßt' alle Welt verscheiden,
Beck! Beck! Beck!
Täglich auf dem Fleck!
Nimm uns den Hunger weg!

Lehrbuben.

Herrje! Herrje! Mädel von Fürth!
Stadtpfeifer, spielt! daß 's lustig wird!

(Ein bunter Kahn, mit jungen Mädchen in reicher bäuerischer Tracht, ist angekommen. Die Lehrbuben heben die Mädchen heraus, und tanzen mit ihnen, während die Stadtpfeifer spielen, nach dem Vordergrunde. — Das Charakteristische des Tanzes besteht darin, daß die Lehrbuben die Mädchen scheinbar nur an den Platz bringen wollen; so wie die Gesellen zugreifen wollen, ziehen die Buben die Mädchen aber immer wieder zurück, als ob sie sie anderswo unterbringen wollten, wobei sie meistens den ganzen Kreis, wie wählend, ausmessen, und somit die scheinbare Absicht auszuführen anmutig und lustig verzögern.)

David

(kommt vom Landungsplatze vor).

Ihr tanzt? Was werden die Meister sagen?

(Die Buben drehen ihm Nasen.)

Hört nicht? — Lass' ich mir's auch behagen!

(Er nimmt sich ein junges, schönes Mädchen, und gerät im Tanze mit ihr bald in großes Feuer. Die Zuschauer freuen sich und lachen.)

Ein paar Lehrbuben.

David! Die Lene! Die Lene sieht zu!

David

(erschrickt, läßt das Mädchen schnell fahren, faßt sich aber Mut, da er nichts sieht, und tanzt nun noch feuriger weiter).

Ach! Laßt mich mit euren Possen in Ruh'!

Gesellen
(am Landungsplatze).
Die Meistersinger! Die Meistersinger!

David.
Herr Gott! — Ade, ihr hübschen Dinger!
(Er gibt dem Mädchen einen feurigen Kuß, und reißt sich los. Die Lehrbuben unterbrechen alle schnell den Tanz, eilen zum Ufer, und reihen sich dort zum Empfange der Meistersinger. Alles macht auf das Geheiß der Lehrbuben Platz. — Die Meistersinger ordnen sich am Landungsplatze und ziehen dann festlich auf, um auf der erhöhten Bühne ihre Plätze einzunehmen. Voran Kothner als Fahnenträger; dann Pogner, Eva an der Hand führend; diese ist von festlich geschmückten und reich gekleideten jungen Mädchen begleitet, denen sich Magdalene anschließt. Dann folgen die übrigen Meistersinger. Sie werden mit Hutschwenken und Freudenrufen begrüßt. Als alle auf der Bühne angelangt sind, Eva, von den Mädchen umgeben, den Ehrenplatz eingenommen, und Kothner die Fahne gerade in der Mitte der übrigen Fahnen, und sie alle überragend, aufgepflanzt hat, treten die Lehrbuben, dem Volke zugewendet, feierlich vor der Bühne in Reih und Glied.)

Lehrbuben.
Silentium! Silentium!
Laßt all' Reden und Gesumm'!
(Sachs erhebt sich und tritt vor. Bei seinem Anblicke stößt sich alles an und bricht sofort unter Hut- und Tücherschwenken in großen Jubel aus.)

Alles Volk.
Ha! Sachs! 's ist Sachs!
Seht! Meister Sachs!
Stimmt an! Stimmt an! Stimmt an!
(Mit feierlicher Haltung.)
„Wach' auf, es nahet gen dem Tag,
„ich hör' singen im grünen Hag
„ein' wonnigliche Nachtigall,
„ihr Stimm' durchklinget Berg und Tal:
„die Nacht neigt sich zum Occident,
„der Tag geht auf von Orient,
„die rotbrünstige Morgenröt'
„her durch die trüben Wolken geht." —
Heil Sachs! Hans Sachs!
Heil Nürnbergs teurem Sachs!
(Längeres Schweigen großer Ergriffenheit. Sachs, der unbeweglich, wie geistesabwesend, über die Volksmenge hinweggeblickt hatte, richtete endlich seine Blicke vertrauter auf sie, verneigt sich freundlich, und beginnt mit ergriffener, schnell aber sich festigender Stimme.)

Sachs.
Euch wird es leicht, mir macht ihr's schwer,
gebt ihr mir Armen zuviel Ehr'!

such' vor der Ehr' ich zu besteh'n,
sei's, mich von euch geliebt zu seh'n!
Schon große Ehr' ward mir erkannt,
ward heut' ich zum Spruchsprecher ernannt:
und was mein Spruch euch künden soll,
glaubt, das ist hoher Ehre voll!
Wenn ihr die Kunst so hoch schon ehrt,
da galt es zu beweisen,
daß, wer ihr selbst gar angehört,
sie schätzt ob allen Preisen.
Ein Meister, reich und hochgemut,
der will euch heut' das zeigen:
sein Töchterlein, sein höchstes Gut,
mit allem Hab und Eigen,
dem Singer, der im Kunstgesang
vor allem Volk den Preis errang,
als höchsten Preises Kron'
er bietet das zum Lohn.
Darum so hört, und stimmet bei:
die Werbung steht dem Dichter frei.
Ihr Meister, die ihr's euch getraut,
euch ruf' ich's vor dem Volke laut:
erwägt der Werbung selt'nen Preis,
und wem sie soll gelingen,
daß der sich rein und edel weiß,
im Werben, wie im Singen,
will er das Reis erringen,
das nie bei Neuen noch bei Alten
ward je so herrlich hoch gehalten,
als von der lieblich Reinen,
die niemals soll beweinen,
daß Nürenberg mit höchstem Wert
die Kunst und ihre Meister ehrt.

(Große Bewegung unter allen. — Sachs geht auf Pogner zu, der ihm gerührt die Hand drückt.)

Pogner.

O Sachs! Mein Freund! Wie dankenswert!
Wie wißt ihr, was mein Herz beschwert!

Sachs.

'S war viel gewagt! Jetzt habt nur Mut!

(Er wendet sich zu Beckmesser, der schon während des Einzuges, und dann fortwährend, immer das Blatt mit dem Gedicht heimlich herausgezogen, memoriert, genau zu lesen versucht, und oft verzweiflungsvoll den Schweiß sich von der Stirn gewischt hat.)

Herr Merker! Sagt, wie steht es? Gut?

Beckmesser.

O, dieses Lied! — Werd' nicht draus klug,
und hab' doch dran studiert genug!

Sachs.

Mein Freund, 's ist euch nicht aufgezwungen.

Beckmesser.

Was hilft's? — Mit dem meinen ist doch versungen;
's war eure Schuld! — Jetzt seid hübsch für mich!
's wär' schändlich, ließet ihr mich im Stich!

Sachs.

Ich dächt', ihr gäbt's auf.

Beckmesser.

Warum nicht gar?
Die and'ren sing' ich alle zu paar'!
Wenn ihr nur nicht singt.

Sachs.

So seht, wie's geht!

Beckmesser.

Das Lied — bin's sicher — zwar keiner versteht:
doch bau' ich auf eure Popularität.

(Die Lehrbuben haben vor der Meistersinger-Bühne schnell von Rasenstücken einen kleinen Hügel aufgeworfen, fest gerammelt, und reich mit Blumen überdeckt.)

Sachs.

Nun denn, wenn's Meistern und Volk beliebt,
zum Wettgesang man den Anfang gibt.

Kothner
(tritt vor).

Ihr ledig' Meister, macht euch bereit!

Der Ältest' sich zuerst anläßt: —
Herr Beckmesser, ihr fangt an! 's ist Zeit!

Beckmesser
(verläßt die Singerbühne, die Lehrbuben führen ihn zu dem Blumenhügel; er strauchelt darauf, tritt unsicher und schwankt).

Zum Teufel! Wie wackelig! Macht das hübsch fest!

(Die Buben lachen unter sich, und stopfen an dem Rasen.)

Das Volk
(unterschiedlich, während Beckmesser sich zurecht macht).

Wie der? Der wirbt? Scheint mir nicht der Rechte!
An der Tochter Stell' ich den nicht möchte. —
Er kann nicht 'mal steh'n:
Wie wird's mit dem geh'n? —
Seid still! 's ist gar ein tücht'ger Meister!
Stadtschreiber ist er: Beckmesser heißt er. —
Gott, ist der dumm!
Er fällt fast um! —
Still! Macht keinen Witz:
der hat im Rate Stimm' und Sitz.

Die Lehrbuben
(in Aufstellung).

Silentium! Silentium!
Laßt all' Reden und Gesumm'!

Beckmesser
(macht, ängstlich in ihren Blicken forschend, eine gezierte Verbeugung gegen Eva).

Kothner.

Fanget an!

Beckmesser
(singt mit seiner Melodie, verkehrter Prosodie, und mit süßlich verzierten Absätzen, öfters durch mangelhaftes Memorieren gänzlich behindert, und mit immer wachsender ängstlicher Verwirrung).

„Morgen ich leuchte in rosigem Schein,
voll Blut und Duft
geht schnell die Luft; —
wohl bald gewonnen,
wie zerronnen, —
im Garten lud ich ein —
garstig und fein.“ —

Die Meister
(leise unter sich).

Mein! Was ist das? Ist er von Sinnen?
Woher mocht' er solche Gedanken gewinnen?

Volk
(ebenso).

Sonderbar! Hört ihr's? Wen lud er ein?
Verstand man recht? Wie kann das sein?

Beckmesser
(nachdem er sich mit den Füßen wieder gerichtet, und im Manuskript heimlich nachgelesen).

„Wohn' ich erträglich im selbigen Raum, —
hol' Gold und Frucht —
Bleisaft und Wucht: —
mich holt am Pranger —
der Verlanger, —
auf luft'ger Steige kaum —
häng' ich am Baum." —

(Er sucht sich wieder zurechtzustellen, und im Manuskript zurechtzufinden.)

Die Meister.

Was soll das heißen? Ist er nur toll?
Sein Lied ist ganz von Unsinn voll!

Das Volk
(immer lauter).

Schöner Werber! Der find't seinen Lohn:
bald hängt er am Galgen; man sieht ihn schon.

Beckmesser
(immer verwirrter).

„Heimlich mir graut —
weil hier es munter will hergeh'n: —
an meiner Leiter stand ein Weib, —
sie schämt' und wollt' mich nicht beseh'n.
Bleich wie ein Kraut —
umfasert mir Hanf meinen Leib;
Die Augen zwinkend —
der Hund blies winkend —
was ich vor langem verzehrt, —

wie Frucht, so Holz und Pferd —
vom Leberbaum." —
(Hier bricht alles in lautes, schallendes Gelächter aus.)

Beckmesser
(verläßt wütend den Hügel, und eilt auf Sachs zu).
Verdammter Schuster! Das dank' ich dir! —
Das Lied, es ist gar nicht von mir:
von Sachs, der hier so hoch verehrt,
von eurem Sachs ward mir's beschert!
Mich hat der Schändliche bedrängt,
sein schlechtes Lied mir aufgehängt.
(Er stürzt wütend fort und verliert sich unter dem Volke.)
(Großer Aufstand.)

Volk.
Mein! Was soll das? Jetzt wird's immer bunter!
Von Sachs ein Lied? Das nähm' uns doch Wunder!

Die Meistersinger.
Erklärt doch, Sachs! Welch' ein Skandal!
Von euch das Lied? Welch' eig'ner Fall!

Sachs
(der ruhig das Blatt, welches ihm Beckmesser hingeworfen, aufgehoben hat).
Das Lied fürwahr ist nicht von mir:
Herr Beckmesser irrt, wie dort so hier!
Wie er dazu kam, mag er selbst sagen;
doch möcht' ich mich nie zu rühmen wagen,
ein Lied, so schön wie dies erdacht,
sei von mir, Hans Sachs, gemacht.

Meistersinger.
Wie? Schön dies Lied? Der Unsinn-Wust!

Volk.
Hört, Sachs macht Spaß! Er sagt's zur Lust.

Sachs.
Ich sag' euch Herrn, das Lied ist schön:
nur ist's auf den ersten Blick zu erseh'n,
daß Freund Beckmesser es entstellt.
Doch schwör' ich, daß es euch gefällt,

wenn richtig die Wort' und Weise
hier einer säng' im Kreise.
Und wer das verstünd', zugleich bewies',
daß er der Liedes Dichter,
und gar mit Rechte Meister hieß',
fänd' er geneigte Richter. —
Ich bin verklagt und muß besteh'n:
drum laßt meinen Zeugen mich auserseh'n! —
Ist jemand hier, der Recht mir weiß,
der tret' als Zeug' in diesen Kreis!

Walther
(tritt aus dem Volke hervor).
(Allgemeine Bewegung.)

Sachs.
So zeuget, das Lied sei nicht von mir;
und zeuget auch, daß was ich hier
hab' von dem Lied gesagt,
zu viel nicht sei gewagt.

Die Meister.
Ei, Sachs! Gesteht, ihr seid gar fein! —
So mag's denn heut' geschehen sein.

Sachs.
Der Regel Güte daraus man erwägt,
daß sie auch 'mal 'ne Ausnahm' verträgt.

Das Volk.
Ein guter Zeuge, schön und kühn!
Mich dünkt, dem kann 'was Gut's erblüh'n.

Sachs.
Meister und Volk sind gewillt
zu vernehmen, was mein Zeuge gilt.
Herr Walther von Stolzing, singt das Lied!
Ihr Meister, les't, ob's ihm geriet.
(Er gibt das Blatt den Meistern zum Nachlesen.)

Die Lehrbuben.
Alles gespannt, 's gibt kein Gesumm';
da rufen wir auch nicht Silentium!

Walther

(der kühn und fest auf den Blumenhügel getreten).

„Morgenlich leuchtend in rosigem Schein,
von Blüt' und Duft
geschwellt die Luft,
voll aller Wonnen
nie ersonnen,
ein Garten lud mich ein, —

(Die Meister lassen hier ergriffen das Blatt fallen; Walther scheint es — unmerklich — gewahrt zu haben, und fährt nun in freier Fassung fort:)

dort unter einem Wunderbaum
von Früchten reich behangen,
zu schau'n im sel'gen Liebestraum,
was höchstem Lustverlangen
Erfüllung kühn verhieß —
das schönste Weib,
Eva im Paradies."

Das Volk

(leise unter sich).

Das ist was' and'res! Wer hätt's gedacht?
Was doch recht Wort und Vortrag macht!

Die Meistersinger

(leise für sich).

Ja wohl! Ich merk's! 's ist ein ander Ding,
ob falsch man oder richtig sing'.

Sachs.

Zeuge am Ort!
Fahret fort!

Walther.

„Abendlich dämmernd umschloß mich die Nacht;
auf steilem Pfad
war ich genaht
wohl einer Quelle
edler Welle,
die lockend mir gelacht:
dort unter einem Lorbeerbaum,
von Sternen hell durchschienen,
ich schaut' im wachen Dichtertraum,

mit heilig holden Mienen
mich netzend mit dem Naß,
das hehrste Weib —
die Muse des Parnaß."

Das Volk
(immer leiser für sich).

So hold und traut, wie fern es schwebt,
doch ist's, als ob man's mit erlebt!

Die Meistersinger.

's ist kühn und seltsam, das ist wahr:
doch wohlgereimt und singebar.

Sachs.

Zum dritten, Zeuge wohl erkiest!
Fahret fort, und schließt!

Walther
(mit größter Begeisterung).

„Huldreichster Tag,
dem ich aus Dichters Traum erwacht!
Das ich geträumt, das Paradies,
in himmlisch neu verklärter Pracht
hell vor mir lag,
dahin der Quell lachend mich wies:
die, dort geboren,
mein Herz erkoren,
der Erde lieblichstes Bild,
zur Muse mir geweiht,
so heilig hehr als mild,
ward kühn von mir gefreit,
am lichten Tag der Sonnen
durch Sanges Sieg gewonnen
Parnaß und Paradies!"

Volk
(sehr leise den Schluß begleitend).

Gewiegt wie in den schönsten Traum,
hör' ich es wohl, doch fass' es kaum!

Reich' ihm das Reis!
Sein der Preis!
Keiner wie er zu werben weiß!

Die Meister.

Ja, holder Sänger! Nimm das Reis!
Dein Sang erwarb dir Meisterpreis.

Pogner.

O Sachs! Dir dank' ich Glück und Ehr'!
Vorüber nun all' Herzbeschwer!

Eva

(die vom Anfange des Auftrittes her in sicherer, ruhiger Haltung verblieben und bei allen Vorgängen wie in seliger Geistesentrücktheit sich erhalten, hat Walther unverwandt zugehört; jetzt, während am Schlusse des Gesanges Volk und Meister, gerührt und ergriffen, unwillkürlich ihre Zustimmung ausdrücken, erhebt sie sich, schreitet an den Rand der Singerbühne und drückt auf die Stirn Walthers, welcher zu den Stufen herangetreten ist und vor ihr sich niedergelassen hat, einen aus Lorbeer und Myrthen geflochtenen Kranz, worauf dieser sich erhebt und von ihr zu ihrem Vater geleitet wird, vor welchem beide niederknien; Pogner streckt segnend seine Hände über sie aus).

Sachs

(deutet dem Volke mit der Hand auf die Gruppe).

Den Zeugen, denk' es, wählt' ich gut:
tragt ihr Hans Sachs drum üblen Mut?

Volk

(jubelnd).

Hans Sachs! Nein! Das war schön erdacht!
Das habt ihr einmal wieder gut gemacht!

Mehrere Meistersinger.

Auf, Meister Pogner! Euch zum Ruhm,
Meldet dem Junker sein Meistertum.

Pogner

(eine goldene Kette mit drei Denkmünzen tragend).

Geschmückt mit König Davids Bild,
nehm' ich euch auf in der Meister Gild'.

Walther

(zuckt unwillkürlich heftig zurück).

Nicht Meister! Nein!
Will ohne Meister selig sein!

Die Meistersinger
(blicken in großer Betretenheit auf Sachs).

Sachs
(Walther fest bei der Hand fassend).

Verachtet mir die Meister nicht,
und ehrt mir ihre Kunst!
Was ihnen hoch zum Lobe spricht,
fiel reichlich euch zur Gunst.
Nicht euren Ahnen, noch so wert,
nicht euren Wappen, Speer und Schwert,
daß ihr ein Dichter seid,
ein Meister euch gefreit,
dem dankt ihr heut' eur' höchstes Glück.
Drum, denkt mit Dank ihr dran zurück,
wie kann die Kunst wohl unwert sein,
die solche Preise schließet ein? —
Daß uns're Meister sie gepflegt,
grad' recht nach ihrer Art,
nach ihrem Sinne treu gehegt,
das hat sie echt bewahrt:
blieb sie nicht adlig, wie zur Zeit,
wo Höf' und Fürsten sie geweiht,
im Drang der schlimmen Jahr'
blieb sie doch deutsch und wahr;
und wär' sie anders nicht geglückt,
als wie wo alles drängt' und drückt',
ihr seht, wie hoch sie blieb in Ehr':
was wollt ihr von den Meistern mehr?
Habt acht! Uns drohen üble Streich': —
zerfällt erst deutsches Volk und Reich,
in falscher wälscher Majestät
kein Fürst bald mehr sein Volk versteht;
und wälschen Dunst mit wälschem Tand
sie pflanzen uns ins deutsche Land.
Was deutsch und echt wüßt' keiner mehr,
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'.
Drum sag' ich euch:
ehrt eure deutschen Meister,
dann bannt ihr gute Geister!

Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,
zerging in Dunst
das heil'ge röm'sche Reich,
uns bliebe gleich
die heil'ge deutsche Kunst!

(Alle fallen begeistert in den Schlußvers ein. — Eva nimmt den Kranz von Walthers Stirn und drückt ihn Sachs auf; dieser nimmt die Kette aus Pogners Hand, und hängt sie Walther um. — Walther und Eva lehnen sich zu beiden Seiten an Sachsens Schultern; Pogner läßt sich, wie huldigend, auf ein Knie vor Sachs nieder. Die Meistersinger deuten mit erhobenen Händen auf Sachs, als auf ihr Haupt. Während die Lehrbuben jauchzend in die Hände schlagen und tanzen, schwenkt das Volk begeistert Hüte und Tücher.)

Volk.

Heil Sachs! Hans Sachs!
Heil Nürnbergs teurem Sachs!

(Der Vorhang fällt.)

Das Wiener Hof-Operntheater.

Wien. 1863.

Dem mir befreundeten Redakteur des „Botschafter" war vor längerer Zeit schon näher bekannt geworden, wie angelegentlich ich mich mit Reformplänen für das Theater überhaupt trug, als eine neuerliche vertraute Unterhaltung uns Veranlassung gab, im besonderen die Möglichkeiten einer gedeihlichen Wirksamkeit des kaiserlichen Hofoperntheaters in Betracht zu ziehen: meine Ansichten und Ratschläge dünkten meinem Freunde so leichtverständlich und praktisch, daß er wünschte, ich möchte das Gesagte schriftlich für den „Botschafter" näher ausführen. Ich versprach dies; doch auch seitdem verging eine geraume Zeit. — Es ist immer mißlich für den Sachverständigen, sich nicht gegen die kompetenten Behörden, die etwa seine Meinung über einen vorliegenden Fall zu hören verlangten, sondern publizistisch auf das Geratewohl über Dinge auszusprechen, die, weil sie auf eine bedenkliche Weise dem Gefallen oder Nichtgefallen aller Welt offen liegen, jeder verdorbeue Literat, Musikant, oder sonstige Praktikant ebenso gut und besser als er zu verstehen glaubt. Immer bleibt dies aber der einzige Weg zur Übermittelung seiner Meinung an das Urteil der wenigen, welche auch einem anscheinend frivolen Gegenstande eine ernste Untersuchung zuzuwenden sich gewöhnt haben, da diese, wie es sich nun einmal oft fügt, den kompetenten Behörden, namentlich bei Theaterangelegenheiten, am wenigsten zugesellt werden, und daher nur durch einen Griff in die Allgemeinheit des lesenden Publikums zu erfassen und zu finden sind.

In dieser üblen Stellung, die dem ernsten Künstler oder Kunstfreunde bereitet ist, liegt, genau betrachtet, die ganze Verurteilung der bisherigen Wirksamkeit, namentlich unseres Operntheaters enthalten. Diese zu überwachen, und über sie zu stimmen, ist einzig Leuten überlassen, die keine eigentliche Kenntnis und Erfahrung von der Sache haben, und in dieser Hinsicht konstatiere ich, um genau zu bezeichnen, was ich meine, z. B. den Umstand, daß von seiten der Redaktionen der großen Journale, während im politischen Teile mit Sorgfalt nach bestimmten Normen der Parteistellung verfahren wird, das Theater, und namentlich die Musik, gänzlich ohne Berücksichtigung der sonstigen Tendenz des Blattes allermeistens in der Weise preisgegeben wird, daß der leichtsinnigste Schwätzer und Witzling gerade am liebsten dort zugelassen ist. Genau genommen bekümmert, außer diesem, sich aber niemand um die Wirksamkeit der Theater, und namentlich ist es auffallend, daß man nie daran denkt, den obersten Verwaltungsbehörden der subventionierten Theater wirklich Sachverständige beizugeben, welche die Wirksamkeit des Theaters in dem Sinne zu überwachen hätten, in welchem andererseits einzig Subventionen gerechtfertigt sein können.

Hier dünkt mich nämlich zuallererst ein großer Unterschied darin zu bestehen, was man von der Wirksamkeit eines subventionierten, und der eines nicht-subventionierten Theaters zu fordern hat. Alles, was der ernstere Kunstfreund im Hinblick auf die Wirksamkeit des Theaters bedauert, kann sich verständigerweise wohl nur auf die höheren Orts subventionierten Theater erstrecken. Ein nicht-subventioniertes Theater ist dagegen zunächst eine gewerbliche Anstalt, deren Ausbeuter, sobald die Polizei gegen ihr Treiben nichts einzuwenden hat, in Grunde genommen, niemand als ihren Kunden verantwortlich sind: das Kommen oder Ausbleiben der Theaterbesucher ist das Kriterium ihrer Leistungen; und zu den Geschmackskundgebungen ihres Publikums steht die Wirksamkeit der gewöhnlichen Theaterrezensenten in ganz richtigem Verhältnis; beide gleichen sich vollständig aus, denn hier herrschen nicht die Forderungen der Kunst, sondern die des persönlichen Beliebens. Daß es nun ganz ebenso auch mit den subventionierten Theatern steht, ist eben das Traurige; noch trauriger ist es aber, daß es hier dadurch noch schlimmer

steht: denn die Subvention dient hier nur dazu, den dort unerläßlichen geschärften Sinn für spekulative Tätigkeit und Initiative zu schwächen, da die Notwendigkeit des Geldgewinnes nicht mit dazu antreibt.

Ersichtlich findet also hier ein großer Fehler statt: es sollte nämlich mit der Erteilung der Subvention klar und bestimmt auch ausbedungen werden, worin sich die Wirksamkeit dieses Theaters von derjenigen der nicht-subventionierten Theater zu unterscheiden habe; den höheren Verwaltungsbehörden sollte es aber einzig zufallen, die genaue Einhaltung dieser Bedingungen zu überwachen. Je seltener wirklicher Geist und wahrer Kunstverstand sind, je weniger demnach darauf zu rechnen ist, zu jeder Zeit diejenigen Männer zu finden, welche ganz aus eigenem Ermessen jene gemeinte höhere Überwachung ausüben könnten, desto sorgfältiger müßten diese höheren Forderungen selbst beraten und in der Form klarer, leichtverständlicher Institutionen festgestellt werden. Wenn ich nun hier im Sinn habe, meiner Erfahrung und Kenntnis gemäß, solche Institutionen speziell für das k. k. Hofoperntheater in Vorschlag zu bringen, so habe ich zur Feststellung des obersten Grundsatzes für dieselben glücklicherweise nur die Restitution desjenigen nötig, welche eben ein erlauchter österreichischer Kunstfreund, der Kaiser Joseph II., für die Führung des Theaters einst feststellte. Es ist nicht möglich, diesen Grundsatz umfassender und zugleich schärfer auszudrücken, als es der erhabene Gründer der beiden kaiserlichen Hoftheater tat, indem er die geforderte Wirksamkeit derselben einzig darein setzte:

„Zur Veredelung der Sitten und des Geschmackes der Nation beizutragen".*

Kommt es nun, sobald dieser Grundsatz auch für das Hofoperntheater ernstlich wiederhergestellt werden sollte, darauf an, diejenigen Institutionen festzustellen, welche diesen Grundsatz für alle Zeiten stützen könnten, und habe ich im Sinne, diese hiermit aufzuzeichnen, so glaube ich zunächst in Kürze den Zustand beleuchten zu müssen, in welchen dieses Theater durch Aufgeben jenes obersten Grundsatzes gelangt ist: ich darf hoffen,

---

* Vergl. Ed. Devrients Geschichte der deutschen Schauspielkunst.

daß aus der Aufhebung der üblen Maximen, nach welchen es gegenwärtig geleitet wird, dann einfach die Feststellung der gemeinten heilsamen Institutionen sich ergeben werde.

Betrachten wir die Wirksamkeit eines der allerersten musikalisch-dramatischen Kunstinstitute Deutschlads, des k. k. Hofoperntheaters, von außen, so haben wir ein buntes, wirres Durcheinander von Vorführungen der allerverschiedensten Art, aus den Gebieten der entgegengesetztesten Stilarten, vor uns, von denen sich zunächst nur das eine klar herausstellt, daß keine der Aufführungen in irgend welcher Hinsicht den Stempel der Korrektheit an sich trägt, den Grund, weshalb sie zustande kommt, somit gar nicht in sich, sondern in einer äußeren fatalen Nötigung zu haben scheint. Es ist unmöglich, eine Aufführung nachzuweisen, in welcher sich Zweck und Mittel vollkommen in Übereinstimmung gefunden hätten, in welcher daher nicht das mangelhafte Talent, die fehlerhafte Ausbildung, oder die ungeeignete Verwendung einzelner Sänger, ungenügende Vorbereitung und daraus entstehende Unsicherheit anderer, rohe und charakterlose Vortragsmanieren der Chöre, grobe Fehler in der szenischen Darstellung, meist gänzlich mangelnde Anordnung in der dramatischen Aktion, rohes und sinnloses Spiel einzelner, endlich große Unrichtigkeiten und Fahrlässigkeiten in der rein musikalischen Auffassung und Wiedergabe, Vernachlässigungen in der Nuancierung, Unübereinstimmung des Vortrages des Orchesters mit dem der Sänger, — irgendwo mehr oder minder störend und gar verletzend hervorgetreten wären. Die meisten dieser Aufführungen tragen den Charakter eines rücksichtslosen Sichgehenlassens, gegen welches dann das Bemühen einzelner Sänger, durch gewaltsames Heraustreten aus dem künstlerischen Rahmen besonderen Beifall für Einzelnheiten ihrer Leistungen zu gewinnen, desto widerwärtiger absticht, und dem Ganzen etwas geradezu Lächerliches gibt. — Sollte das Publikum, zu sehr an den Charakter dieser Aufführungen gewöhnt, endlich gar nichts mehr hiervon gewahren, so daß die von mir verklagte Eigenschaft derselben von Opernbesuchern geleugnet werden sollte, so wären dagegen nur die Sänger und Musiker des Theaters selbst zu befragen, und von allen würde man bestätigt hören, wie demoralisiert sie sich vorkommen, wie sie den üblen Charakter ihrer gemeinsamen Leistungen sehr wohl selbst kennen,

und mit welchem Unmute sie meistens an solche Aufführungen gehen, welche, ungenügend vorbereitet, voraussichtlich fehlerhaft ausfallen müssen.

Denn, betrachten wir nun dieses Theater von innen, so erstaunen wir plötzlich, überall da, wo wir Trägheit und Bequemlichkeit anzutreffen glaubten, im Gegenteil eine ganz fabrikmäßige Übertätigkeit, Überarbeit und bei vollkommener Ermüdung oft sogar bewunderungswürdige Ausdauer, uns entgegentreten zu sehen. — Ich glaube, daß der Mißbrauch, welcher an einem solchen Operntheater mit künstlerischen Kräften getrieben wird, mit gar nichts Ähnlichem verglichen werden kann; und zu den allerschmerzlichsten Erinnerungen meines Lebens gehören die Erfahrungen, die ich selbst hiervon an mir, und namentlich an den Musikern des Orchesters, unter ähnlichen Umständen machte. Man erwäge, daß das Personal eines vorzüglichen Orchesters zu einem nicht geringen Teile aus den einzig wirklich musikalisch Gebildeten eines Operntheaters besteht; man bedenke, was dieses wiederum eben bei deutschen Musikern heißt, denen die Blüte aller musikalischen Kunst, in den Werken eben unserer deutschen großen Meister, innig vertraut und erschlossen ist, und daß nun gerade diese es sind, welche zu den niedrigsten Kunsthandwerks-Verrichtungen, zu hundertfältig wiederholten Proben der musikalisch inhaltslosesten Opern, bloß zur mühseligen Unterstützung unmusikalischer und schlecht eingeübter Sänger verwendet werden! Ich für meinen Teil gestehe, daß ich in solcher gezwungenen Wirksamkeit zu seiner Zeit, selbstleidend und mitleidend, oft der Höllenqualen des Dante zu spotten lernte.

Vorzügliche Mitglieder des Gesangspersonals finden sich oft wohl auch ähnlichen Peinen ausgesetzt: doch sind diese bereits so sehr darauf angewiesen, sich außerhalb des Rahmens der Gesamtleistung zu stellen, daß sie weniger von diesen gemeinsamen Leiden betroffen werden; gemeiniglich verschlingt die persönliche Beifallssucht bei ihnen alles, und selbst eben die Besseren gewöhnen sich, bei dem üblen Zustande der Gesamtleistung, endlich daran, sich um das Ganze nicht mehr zu kümmern, sich darüber hinwegzusetzen, wie um sie herum gesungen und gespielt wird, und einzig darauf Bedacht zu nehmen, gut oder übel ihre Sache für sich allein zu machen. Hierin werden

sie vom Publikum unterstützt, welches, bewußt oder unbewußt, von der Gesamtleistung sich abwendet, und einzig der Leistung dieses oder jenes bevorzugten Sängers seine Aufmerksamkeit widmet. Zunächst ergibt sich nun hieraus, daß das Publikum immer mehr den Sinn für das vorgeführte Kunstwerk verliert, und die Leistung des einzelnen Virtuosen allein beachtet, womit denn der ganze übrige Apparat einer Opernaufführung zum überflüssigen Beiwerk herabsinkt. Demzufolge stellt sich aber nun noch der weitere Übelstand heraus, daß der einzelne Sänger, der statt des Ganzen allein beachtet wird, zu dem Institut und der Direktion wiederum in die anmaßende Stellung gelangt, welche zu jeder Zeit als Primadonnen-Tyrannei, und ähnlich, bekannt worden ist. Die Ansprüche des Virtuosen (und bei uns genügt es ja schon, eine erträgliche Stimme zu haben, um als solcher zu gelten!) treten jetzt als neues zerstörendes Element in den Organismus des Theaters. Bei dem geringen Talente der Deutschen für den Gesang, und namentlich bei dem großen Mangel an Stimmen, ist an und für sich die Not der Direktion schon größer wie anderswo, besonders, da es zu viel deutsche Theater sogenannten ersten Ranges (nämlich was reichliche Dotierung betrifft) gibt, um für jedes einigermaßen genügende Gesangskräfte zu finden. — Unfähig, in der Gesamtleistung aller künstlerischen Faktoren den Anziehungspunkt für das Publikum zu gewinnen, sieht die Direktion sich genötigt, alles an den Erwerb einzelner Sänger zu setzen; und wiederum die Schwierigkeit, die Summen hierfür aufzubringen, zwingt sie alle Segel der Spekulation selbst auf den schlechtesten Geschmack einzusetzen, und vor allem der sorgsamen Pflege des Ensembles das zu entziehen, was dort verschwendet wird. Als Hauptübel der hieraus folgenden Desorganisation tritt nun aber eben der Verlust alles Gemeingefühls bei den Mitgliedern des Operntheaters hervor: Keiner hat Sinn für das Ganze, weil er keine Achtnug vor der Leistung des Ganzen hat. Er sieht, wie es eben hergeht, daß alles nur unter dem Gesetze der gemeinen Tagesnot sich bewegt, daß fast jede Aufführung nur eine Aushilfe in der Verlegenheit ist, und diese Verlegenheiten geflissentlich zu seinem Vorteile auszubeuten, nämlich durch Kostbarmachung seiner Aushilfe sie zu vermehren, wird endlich zur einzigen Richtschnur des Verhaltens eines jeden gegen die Direktion. Dieser

Tendenz der einzelnen gegenüber sieht die Direktion, die jeden Halt im künstlerischen Gemeingefühle verloren hat, sich wiederum einzig zum Ergreifen materieller Gegenmaßregeln genötigt. Der Wirksamkeit der Sänger versichert sie sich durch Geldstipulationen, und, sollte in einzelnen noch künstlerischer Sinn bestanden haben, so weicht er nun gänzlich der Berechnung des rein finanziellen Interesses in der Weise, daß ein Sänger Leistungen, von denen er weiß, daß er ihnen überhaupt, oder unter den obwaltenden Umständen nicht gewachsen ist, oder daß sie durch ein übel vorbereitetes Ensemble verdorben werden, bloß aus Furcht vor Geldeinbuße dennoch übernimmt.

Hieraus ergibt sich, daß, von einer Direktion verlangen, sie solle in der täglichen Abwehr der auf diesem Wege erwachsenden Nöte, höhere Kunstziele in das Auge fassen, eine Ungereimtheit ist, die nur von denjenigen begangen werden kann, welchen nie die Grundlage klar geworden ist, von welcher aus überhaupt Kunstziele in das Auge gefaßt werden können. Wie die Verhältnisse gegenwärtig sich gestaltet haben, muß es einem Nachdenkenden ersichtlich werden, daß der Fehler nicht in der Person des Direktors, nicht darin, ob dieser ein deutscher Kapellmeister, ein italienischer Gesangslehrer, ein französischer Ballettmeister, oder sonst etwas ist, sondern zunächst in einem Gebrechen der Organisation des Institutes selbst liegt. Dieses Gebrechen beruht prinzipiell offenbar darin, daß ein höheres Kunstziel dem Operntheater gar nicht gesteckt ist; und es spricht sich dieses negative Gebrechen einfach in der gestellten positiven Forderung aus, nach welcher dieses Theater *alltägliche Vorstellungen geben* soll. —

Vom ersten Funktionär bis zum letzten Angestellten herab weiß das gesamte Personal des Operntheaters, daß der Grund aller Nöte, Verwirrungen und Mangelhaftigkeiten in den Vorstellungen desselben fast einzig in der Nötigung, jeden Tag zu spielen, liegt, und jeder begreift auf der Stelle, daß ein allergrößter Teil dieser Kalamitäten verschwinden würde, wenn diese Vorstellungen etwa *um die Hälfte vermindert* würden.

Offenbar ist unter gar keinen Umständen an eine gedeihlichere Wirksamkeit des Operntheaters zu denken, wenn nicht in der bezeichneten Forderung eine große Reduktion eintritt. Wenn in Paris das Théâtre Français und in Wien das Hofburg-

theater der Forderung, täglich zu spielen, erträglich und ohne zu stark ersichtlichen Schaden für ihre Leistungen, nachkommen können, so liegt der Grund hiervon darin, daß 1) dem rezitierenden Drama eine unendlich größere Anzahl von Stücken, selbst von guten und vorzüglichsten Stücken, zu Gebote steht, als einem Operntheater; daß 2) diese Stücke in genau geschiedene Genres sich teilen, für welche, wenn die finanziellen Mittel hier wie dort ausreichend sind, besondere Gruppen von Schauspielern angestellt werden können; und daß 3) die Leistungen eines Schauspielerpersonales zum großen Teile auf dem Privatstudium der einzelnen beruhen, der einfachere Hergang einer Schauspielvorstellung aber verhältnismäßig weniger Ensembleproben benötigt. — Ganz anders verhält es sich aber hierin bei einem Operntheater, namentlich, wenn dieses das sogenannte große Genre repräsentieren soll, und ganz richtig hat dagegen die große Oper in Paris (wie auch in Berlin) bloß drei-, und nur ausnahmsweise viermal die Woche zu spielen, wobei das Gesangspersonal immer noch mit dem Ballettpersonal für ganze Vorstellungen abwechselt. Denn 1) ist die Anzahl vorhandener guter Opern unverhältnismäßig geringer als die guter Stücke; 2) ist das im Schauspiel so aushilfsreiche Gerne des Lustspieles, namentlich für das deutsche Repertoire als komische Oper, fast gar nicht vorhanden, und demzufolge sind besondere Sängergruppen hierfür nicht leicht zusammenzustellen; 3) erfordert das musikalische Studium, wie die komplizierte szenische Vorbereitung einer Oper eine unverhältnismäßig größere Anzahl gemeinschaftlicher Proben.

Es ist somit bei der gegenwärtigen Konstituierung des kaiserlichen Hofoperntheaters ein Fehler begangen worden, welchen man vermieden hätte, wenn die sehr wohl erwogenen Statuten der Pariser großen Oper zum Muster genommen worden wären. Die üblen Folgen hiervon, schon für die Geschäftsführung allein, habe ich bereits, wie sie aller Welt in die Augen springen und von jedem Mitgliede dieses Theaters gekannt sind, vorgeführt. Welcher unselige Einfluß auf den öffentlichen Kunstgeschmack hiervon aber wiederum ausgeht, werde ich noch genauer kennzeichnen, wenn ich zuvor die Vorteile einer starken Reduktion der Vorstellungen des Operntheaters, mit Festhaltung der von Kaiser Joseph II. gestellten Grundaufgabe, auf Veredelung

des öffentlichen Kunstgeschmackes zu wirken, näher bezeichnet habe.

Ich kann hierzu nicht besser gelangen, als durch eine nähere Prüfung der Forderung, welche eben jene den kaiserlichen Theatern von ihrem erhabenen Gründer gestellte Hauptaufgabe enthält.

„Das Theater soll zur Veredelung der Sitten und des Geschmackes der Nation beitragen."

Für die praktische Anwendung würde dieser Satz vielleicht noch bestimmter so formuliert werden müssen: — es solle durch Veredelung des Geschmackes auf die Hebung der Sitten der Nation gewirkt werden. Denn offenbar kann die Kunst nur durch das Medium der Geschmacksbildung auf die Sittlichkeit wirken, nicht unmittelbar. Die Einwirkung theatralischer Leistungen auf den Geschmack des Publikums haben wir daher zuerst und fast einzig in das Auge zu fassen; denn, daß ein Operntheater, namentlich bei seiner bisherigen Wirksamkeit, in einen günstigen unmittelbaren Bezug zur öffentlichen Sittlichkeit zu bringen wäre, möchte an sich schon manchem ernsten Volksfreunde mehr als problematisch erscheinen. Gestehen wir sogar alsbald ein, daß die Oper ihrem Ursprunge, wie ihrem ganzen Charakter nach, ein wirklich bedenkliches Kunstgenre ist, und daß bei seiner Pflege und Weiterbildung gar nicht genug darauf Bedacht genommen werden kann, diesen bedenklichen Charakter zu verwischen, und die in ihm enthaltenen guten und schönen Anlagen dagegen mit ganz besonderer Energie zu entwickeln.

Um mich für diesmal in keine schwierigen Erörterungen über diesen, vielen zwar noch höchst unklaren Gegenstand zu verlieren, bezeichne ich, der praktischen Tendenz meiner Vorschläge gemäß, als das nächste einzige Mittel zur Erreichung des zuletzt dargelegten Zweckes gute Aufführungen.

Das Publikum hält sich, und mit Recht, nur an die Aufführung, an den theatralischen Vorgang, der unmittelbar zu seinem Gefühle spricht, und nur durch die Art und Weise, wie durch die Aufführung zu ihm gesprochen wird, versteht es, was zu ihm gesprochen wird. Das Publikum kennt weder die Dichtkunst, noch die Musik, sondern die theatralische Vorstellung, und was Dichter und Musiker wollen, erfährt es nur durch das Medium der unmittelbar von ihm erfaßten Darstellung. Diese muß daher deutlich und verständlich sein: jede Unklarheit

setzt das Publikum in Verwirrung, und diese Verwirrung ist der Grund all der unfreien und schiefen Geschmacksrichtungen, die wir im Urteile des Publikums antreffen. Von einer Bildung des Geschmackes kann daher gar nicht die Rede sein, ehe nicht das, woran der Geschmack sich zu üben und worüber er sich zu entscheiden hat, klar und faßlich vorgeführt ist. Das höchste Problem der Oper liegt jedenfalls in der zu erzielenden Übereinstimmung ihrer dramatischen und ihrer musikalischen Tendenz; wird diese nirgends nur eigentlich klar, so ist das Ganze, gerade der Anhäufung der angewandten Kunstmittel wegen, ein sinnloses Chaos der allerverwirrendsten Art: denn eben daran, daß auch die Musik als solche in der Oper nicht rein wirken kann, sobald die Aktion des Dramas ganz unklar bleibt, erweist es sich, daß die einzige künstlerische Wirksamkeit dieses Kunstgenres nur in der Übereinstimmung beider zu sichern sei; und diese Übereinstimmung ist daher als der Stil der Oper festzustellen.

Bestimmen wir daher, daß das Operntheater ein Kunstinstitut sein soll, welches zur Veredelung des öffentlichen Geschmackes, durch unausgesetzt gute und korrekte Aufführungen musikalisch-dramatischer Werke beizutragen hat. Da hierzu, dem sehr komplizierten Charakter solcher Aufführungen angemessen, mehr Vorbereitungen und Zeitaufwand gehören, als zu den Aufführungen des rezitierenden Dramas, so soll die Zahl der Vorstellungen des kaiserlichen Hofoperntheaters auf die Hälfte der bisherigen zurückgeführt werden, und es soll selbst von diesen ein Teil nur der Oper, der andere dagegen dem Ballett zufallen.

Natürlich müßte durch Statuten nun dafür gesorgt sein, daß der wahre Zweck dieser Reduktion auch erfüllt werde. Leugnen wir nicht, daß die bloße gegebene Möglichkeit stets nur vorzüglicher Aufführungen noch nicht die Gewährleistung dafür enthält. Allerdings ist es schon wichtig, jederzeit an der mit goldenen Lettern dem Theater einzugrabenden obersten Weisung Kaiser Josephs II. gegen zuwiderlaufende Anforderungen einen schützenden Anhalt zu haben; dennoch müßten auch sonst in der Verfassung des Theaters geeignete Garantien gegeben sein. Daß dies nicht bloß befehlende oder verbietende

Statuten sein könnten, ist ersichtlich; denn es handelt sich hier um künstlerischen Sinn und Geschmack, die sich nun einmal nicht durch Befehle erzwingen lassen. Wohl aber gibt es Veranstaltungen zum Appell an die Gewissenhaftigkeit, zum Anspornen des Ehrgeizes, und diese sind einfach in dem Verhältnis der bestellten künstlerischen Beamten zueinander zu begründen.

Es ist auffallend, wie wenig in diesem Sinne bei der Konstituierung ähnlicher Theater in Deutschland zweckmäßig verfahren worden ist. Die ganze Last der künstlerischen Verantwortlichkeit für die unmittelbaren Leistungen eines Operntheaters ist hier eigentlich dem sogenannten Kapellmeister zugeteilt, d. h. demjenigen angestellten Musiker, welcher schließlich die musikalische Ausführung des Orchesters leitet, und die Begleitung desselben mit dem Vortrage der Sänger und Chöre in Übereinstimmung zu halten hat. Das Publikum hat sich allerdings längst entwöhnt, für unrichtige Besetzung der Partien, sowie für die inkorrekten Leistungen der Sänger, den Kapellmeister verantwortlich zu machen; und dieser hat sich dagegen gewöhnt, dem Sänger gegenüber sich als völlig einflußlos zu betrachten und seine Macht über ihn einzig auf das Einhelfen zu beschränken. — Zum Unglück werden die deutschen Kapellmeister nur aus einer Gattung von Musikern gewählt, die ganz abseits vom Theater eine spezifisch musikalische Ausbildung gewonnen haben, somit Partitur lesen, etwas Klavier spielen und dem Orchester den Takt schlagen können, und daher z. B. bei kirchlichen Instituten, Gesangsakademien und Musikvereinen vortreffliche Dienste zu leisten im stande sind, — von der Anwendung der Musik auf eine dramatische Vorstellung aber gar keinen Begriff haben. Wie fern überhaupt diese Richtung den deutschen Musikern liegt, erweist sich einfach aus ihrer so auffallenden Unfähigkeit zur dramatischen Komposition, und zeigt sich in dem üblen Vorurteile, welches man gemeinhin gegen sogenannte Kapellmeisteropern hat. Daß nun aber gerade diesen Musikern die ganze musikalische Leitung eines Operninstitutes einzig und allein übergeben ist, wie in Deutschland es besteht, ist kein geringer Grund der großen Unvollkommenheit des deutschen Opernwesens. Während dagegen der französische Musiker, bei übrigens gern zugestandener weniger gründlicher Kenntnis der spezifischen

Musik, anerkannt mehr Sinn und Geschick für die dramatische Musik hat, ist man aber gerade in Frankreich darauf gekommen, die dem deutschen Kapellmeister allein überlassenen Funktionen zu teilen, und zwei unterschiedenen Personen zu übergeben. Ein besonders hierzu geeigneter und ausgewählter Gesangsdirigent (chef du chant) studiert den Sängern ihre Partien ein: er ist für ihre richtige Auffassung, ihre reine Intonation, gute Aussprache und Deklamation, sowie überhaupt für ihre entsprechende und korrekte Vortragsweise, in der Art verantwortlich, daß er eine ernste Aufsicht über ihre Studien auszuüben befugt ist. Diese Anstellung gilt in der Pariser großen Oper so ehrenvoll, daß ich seinerzeit den bereits durch seine besten Werke berühmt gewordenen Halévy damit bekleidet antraf. Sein besonderes Verdienst, somit aber auch sein besonderer Ehrgeiz beruht in der von ihm geleiteten fehlerlosen Einübung und Wiedergebung der Gesangspartien: zu den von ihm am Klaviere abgehaltenen Gesangsproben stellt sich der Orchesterdirigent (chef d'orchestre), sowie endlich der Regisseur ein; hier wird im Verein nach jeder Seite hin das darzustellende Werk besprochen, nötige Änderungen oder Aneignungen festgesetzt, das Tempo geregelt, und dem technischen Plane nach die ganze Aufführung vorausgeordnet, bis dann die Leitung der Proben an den Regisseur, zur genauen Einübung der szenischen Darstellung und ihrer dramatischen Situationen übergeht, in deren entsprechendste Wiedergebung dieser Regisseur nunmehr sein Verdienst und seinen Ehrgeiz setzt. Während der Gesangsdirigent auch die Proben stets in seinem Sinne überwacht, und z. B. das Recht ausübt, den Gang der szenischen Proben durch eingeschobene Gesangsproben zur Verbesserung eingeschlichener Fehler im Gesange zu unterbrechen, findet nun auch der Orchesterdirigent, welcher diesen Proben ebenfalls mit der Partitur beiwohnt, volle Gelegenheit, mit dem dramatischen und szenischen Charakter der Oper, bis in die feinsten Nuancen hin, sich bekannt zu machen, und seine Partitur sich in dem Sinne anzueignen, daß sie zunächst nichts anderes als eine getreue Wiedergabe des dramatischen Vorganges, in stetem Bezuge zu diesem, sein soll. Mit diesen Kenntnissen ausgestattet, studiert er nun zunächst wiederum seinem Orchester die Musik ein; er gewinnt hierbei volle Gelegenheit, seine besonderen Kenntnisse und

Fähigkeiten rein als Musiker zu bewähren, ist nun aber auch einzig in den Stand gesetzt, dies im Sinne einer wirklichen dramatischen Aufführung zu vollbringen.

Unverkennbar verdankt dieser Institution die große Oper zu Paris die große Korrektheit und Vorzüglichkeit ihrer Aufführungen, durch welche selbst Werke von sehr zweifelhaftem Werte, einfach weil sie die Grundlage einer ganz für sich redenden, fesselnden dramatisch-musikalischen Vorstellung abgeben, zu einer anscheinenden Bedeutung gelangen. Dieser Erfolg ergibt sich aus einem zweckmäßig geregelten Zusammenwirken zweckmäßig geteilter Funktionen.

Hiergegen protestiert zwar der deutsche Kapellmeister: abgesehen von dem Schaden, der ihm hierdurch für seine Autorität entstünde, glaubt er die nötige Einheit der Auffassung, somit die Möglichkeit, für das Gelingen des Ganzen schließlich persönlich haften zu können, in Frage gestellt. Sehr richtig müßte auch die vorzüglichste Leistung in diesem Fache von demjenigen ausgehen, der alle Kenntnisse und Fähigkeiten des Gesangsdirektors, des Regisseurs und des Orchesterdirigenten in sich vereinigte: da aber der hierfür gleichmäßig Befähigte und Gebildete nur außerordentlich selten anzutreffen sein dürfte, so treten eben für ein Institut, welches nicht auf kontinuierlichen Besitz von Genies rechnen darf, Institutionen ein, um die Wirksamkeit eines solchen möglichst zu ersetzen. Wo diese nun fehlen, ereignet sich aber, was bei allen deutschen Operntheatern sich zuträgt, und wovon der Hergang einfach folgender ist. Der absolute Musiker, genannt Kapellmeister, der zwar an jedem Theater (namentlich wenn er bereits recht lange dort ist) als Genie angesehen und deshalb auch gewöhnlich „unser genialer" N. N. genannt wird, nur aber von der dramatischen Gesangsaufgabe der Sänger nichts versteht, spielt in den Klavierproben diesen ihre Noten so lange vor, bis sie sie treffen und endlich auswendig lernen; er findet daher meistens, daß diese sehr untergeordnete Leistung ebensogut auch einem gewöhnlichen Korrepetitor zufallen könnte, weshalb denn auch wirklich ganz untergeordnete Musiker oft hierfür bestellt werden. Sind die Sänger so weit, so hält nun der Regisseur, der wiederum gar nichts von der Musik weiß, eine oder zwei Attangierproben, für welche er keine andere Anleitung als das Textbuch hat; seine Tätigkeit ist ganz

untergeordneter Art, und bezieht sich meist nur auf das Kommen und Gehen der Aktoren und des Chores, welchem letzteren er besonders, nach stehender Opernkonvention, seine beliebten unfehlbaren Stellungen anweist, was so klar und einfach befunden wird, daß man den Regisseur sich zuweilen auch ganz erspart und mit einem sogenannten Inspizienten hierfür ebensogut auskommt. Die Funktionen des Regisseurs sind daher vom Kapellmeister dermaßen verachtet, daß er von ihnen rein gar keine Notiz nimmt, sondern die durch dessen Anordnungen herbeigeführten Unterbrechungen geradesweges als eigentlich unstatthafte Störungen der sogenannten Orchesterproben ansieht; denn darein, daß das Orchester ordentlich zusammenspielt, setzt schließlich der Kapellmeister seinen eigentlichen und einzigen Ehrgeiz, wobei er die Vorgänge der Szene meistens erst während der abendlichen Aufführung, wenn er beim Einhelfen der Sänger von der Partitur aufblickt, wie in blitzartiger Beleuchtung gewahr wird.

Dies ist bei deutschen Theatern der normale Hergang bei Opernproben, und hieraus schließe man auf den Charakter der so vorbereiteten Aufführung einer Oper, deren Wirkung auf Erfolg eines sachverständigen Studiums, wie es durch die Pariser Institutionen gewährleistet wird, berechnet war. Es liegt auf der Hand, daß selbst der rein musikalische Teil dem Kapellmeister, der von dem Zusammenhange der Musik mit der Szene nichts weiß, sehr häufig ganz unverständlich bleiben muß, wofür die oft unbegreiflichen Irrungen im Tempo allein schon lautes Zeugnis ablegen.

Sollte der hier aufgedeckte fundamentale Fehler in der Organisation aller deutschen Operntheater erkannt, und mit besonderem Hinblick auf die Zukunft des kaiserlichen Hofoperntheaters eine Verbesserung unerläßlich nötig befunden werden, so wäre hierzu einfach die Annahme der bezeichneten Pariser Institutionen vorzuschlagen. Die bisherigen „Kapellmeister", deren Name schon gegenwärtig und bei einem Theater sinnlos ist, und deren für nötig erachtete Pluralität bereits Zeugnis von der zwecklosen Überarbeit an diesem Theater gibt, würden in Zukunft verschwinden: für sie würden ein Gesangsdirektor und ein Orchesterdirektor, jeder mit einem Substituten, bestellt werden; der Anstellung eines Regisseurs, oder Bühnendirigenten, würde aber eine bisher gänzlich aus der Acht ge-

lassene Sorgfalt zu widmen sein, so daß in ihm ein Mann bestellt wird, welcher den beiden anderen Dirigenten gleichberechtigt zur Seite stehen, und in dieser Stellung, in der oben angegebenen Weise, gemeinschaftlich mit ihnen wirken kann.

Den Erfolg ihrer gemeinschaftlichen Leistungen dahin zu prüfen, ob er der dem Theater gestellten hohen Anforderung in dem näher ausgeführten Sinne entspreche, wäre dann die Aufgabe des eigentlichen Direktors; dieser würde die Gelegenheit hierzu in einem genauen Verfolge der Aufführungen selbst nehmen, und, da ihm hierfür ein erfahrenes, sachkennerisches Urteil zueigen sein muß, so wäre für diese wichtige Stellung stets ein Mann zu wählen, der etwa eine der drei Hauptfunktionen der eigentlichen Operndirigenten bereits derart verwaltet hat, daß er hierbei bewiesen, daß ihm auch die Funktionen der anderen Dirigenten, dem Prinzipe und der Wesenheit nach, geläufig geworden sind, — somit ein Mann von wirklicher praktischer Kunsterfahrung und gebildetem Geschmack. Die Wahl des Direktors könnte mit um so größerer Freiheit, nur unter Berücksichtigung der soeben genannten artistischen Qualitäten, bewerkstelligt werden, als, infolge der vorgeschlagenen Reduktion der Vorstellungen, notwendig auch die eigentliche Geschäftsführung sich derart vereinfacht, daß der Entscheidung des Direktors meistens nur Maßregeln vorbehalten bleiben, deren Vorbereitung sehr leicht von einem wirklichen praktischen Geschäftsführer, an welchen artistische Anforderungen nicht zu stellen sind, besorgt werden kann.

Der Ausführung weiterer Details für meine Organisatinosvorschläge mich enthaltend, glaube ich mit der Bezeichnung der hier für die artistische Leitung des Operntheaters berechneten einfachen Institutionen zugleich auch die einzig mögliche Gewährleistung für die Ausführung der in Kaiser Josephs II. Grundsatz enthaltenen Forderungen an die Wirksamkeit des Theaters festgestellt zu haben, da weitere spezifische Maximen hierfür unnötig sind, sobald für ihre Befolgung nicht gesorgt werden kann: diese muß aber immer dem Geschmacke und dem Gewissen der bestellten Sachverständigen überlassen bleiben; nur aber ein hierauf bezügliches zweckmäßig geordnetes allgemeines Verhalten der Funktionäre zueinander kann hierfür in das Auge gefaßt werden.

Um jedoch meine Darstellung, und die daran sich knüpfenden Vorschläge nicht unvollständig abzuschließen, habe ich sogleich noch auf Einwände zu entgegnen, die um so leichter vorauszusehen sind, als das Theater, und namentlich das Operntheater, gewöhnlich nur den Vorstellungen der gemeinen Routine offen liegt, nach welcher man in ihm vor allem nur eine halbgewerbliche Unterhaltungsanstalt ersieht. Es könnte zunächst nämlich gefragt werden, wie der durch die Reduktion der Vorstellungsabende entstehende Ausfall an Kasseneinnahmen gedeckt werden sollte?

Meiner Meinung nach würde für das finanzielle Interesse der Verwaltung dieser Ausfall zuerst durch die Unterstützung der bei weitem geräumigeren Lokalität des zukünftigen neuen Opernhauses beträchtlich gemindert werden. Der vermutlich nahe an die doppelte Zuschauerzahl fassende Saal würde bei jeder der nun seltener gewordenen Aufführungen vollständiger besetzt sein, als der bisherige kleinere Saal bei täglichen Vorstellungen. Jedenfalls hebt aber auch die vorgeschlagene Reduktion der Vorstellungen die Nötigung zur Unterhaltung eines doppelten Opernpersonales, wie es zur Bestreitung der bisherigen täglichen Repertoirbedürfnisse erforderlich befunden wurde, auf. Wie für die Vorzüglichkeit der Aufführungen durch Zeitgewinn gesorgt wird, kann für ganz denselben Zweck zugleich durch Vereinfachung der Verwaltungskosten auch Geldersparnis herbeigeführt werden. Sollte jedoch die Deckung des Ausfalles auf diesem Wege sich nicht vollständig ergeben, so wäre zu beherzigen, daß ja eben hier der Fall einträte, in welchem die reiche, der Munifizenz Sr. Majestät des Kaisers verdankte Subvention, eine der Würde des Institutes entsprechende Verwendung erst fände. Diese Subvention kann ja nur den Sinn haben, zum Zwecke der Aufrechterhaltung einer höheren Tendenz dieses Theaters der industriellen Tendenz der gewöhnlichen Theaterunternehmungen gegenüber, angewendet zu werden: es darf daher von den Sachverständigen nur zu erörtern sein, durch welche an sich kostspielige, und dem industriellen Unternehmen unergreifbare Maßregel, jener Zweck zu erreichen sei, und in dem besprochenen Falle liegt eben ersichtlich vor, daß die, zur Versicherung stets vorzüglicher Aufführungen nötige Zeit es ist, zu deren Vergütung besondere, dem nicht subventionierten Theater

unerschwingbare Opfer bestritten werden müssen. Daß bisher die oft sehr reichliche Subvention der fürstlichen Hoftheater, nach ihrer gewöhnlichen Verwendung für kostbare Ausstattung an sich schlechter Aufführungen, für enorme Gehalte einzelner Sänger, welche ganz ebensogut für die Hälfte ihres Gehaltes singen würden, sowie für Unterhaltung vieler unnützer, die Direktionsverlegenheiten nur noch durch bureaukratische Umständlichkeit vermehrender Beamten, der theatralischen Kunst dagegen förderlich gewesen sein soll, müßte erst nachgewiesen werden.

Ein anderer Einwand würde aber vielleicht aus der Ansicht entstehen, daß die kaiserliche Subvention es eben dem Operntheater ermöglichen soll, alle Abende zu spielen, weil — diesmal nicht vom künstlerischen, sondern vom gesellschaftlichen Gesichtspunkte aus betrachtet — diese allabendlichen Unterhaltungen, eine Notwendigkeit für die Sozietät einer so großen und volkreichen Hauptstadt, wie Wien, geworden seien. — Es wäre gewiß vergebene Mühe, hiergegen einzig vom Standpunkte der Reinheit und Würde der Kunst aus remonstrieren zu wollen; denn dies eben ist ja eines der üblen Ergebnisse der bisherigen Wirksamkeit, namentlich der Operntheater, daß ihre Leistungen, als eine Mischart von Kunstgenuß und oberflächlicher Vergnügung, keine Beachtung als wirkliche Kunstleistungen gefunden haben. Ich muß daher darauf denken, meinen Gegnern für die ausfallenden Opernabende Ersatz zu bieten, und schlage ihnen dafür — nicht etwa Gesangsakademien, oder Orchesterkonzerte, sondern gerade dasjenige, was sie eigentlich am meisten in das Theater zieht, nämlich — italienische Oper vor. Durch diese Abfindung würde zugleich eine immerhin bedenkliche Last dem nach meinen Vorschlägen konstituierten Hofoperntheater auf eine recht schickliche Weise abgenommen. Ich glaube nämlich, wir brauchen die italienische Oper nicht. Ist auch der Vorrat guter musikalisch-dramatischer Werke keineswegs groß, und würde daher auch die zukünftige Direktion des Theaters genötigt sein, manche Oper ausländischer Komponisten (wie ich aber hoffe, dann in tadellosen Übersetzungen) zu geben, so würde dies dort fast einzig aus dem Repertoire der französischen, und zwar der sogenannten großen Oper sein können, weil diese der deutschen Richtung und namentlich der Spezialität des deutschen Gesangstalentes ungleich näher liegt, als besonders die moderne italie-

nische Oper. Seien wir deshalb keineswegs unempfindlich gegen die verlockende Klangschönheit des italienischen Gesanges; erkennen wir namentlich auch die natürliche Fülle der italienischen Gesangsorgane an, und seien wir gerecht gegen den Fleiß, welchen die italienischen Sänger auf deren Ausbildung, gegen den Eifer und die Genauigkeit, welche sie auf die Einübung ihrer Gesangspartien, auf die Übereinstimmung im Gesangsensemble verwenden: nur gestehen wir zu, daß, besonders auch mit dem Hinwegfall der Unterstützung der über alles klangvollen italienischen Sprache, alle diese der Wirkung der italienischen Opernmusik förderlichen Eigenschaften verloren gehen, sobald diese von deutschen Sängern und in deutscher Sprache ausgeführt wird.

Schon im Sinne des guten Geschmackes muß daher den Freunden der italienischen Oper höchlich empfohlen werden, die Werke derselben sich lediglich durch italienische Sänger und in italienischer Sprache vorführen zu lassen. Für die ihnen hierdurch gebotene jedenfalls reinere Freude an diesem Genre, würden sie sich uns nun dadurch erkenntlich erweisen, daß die italienischen Virtuosen 1) aus dem deutschen Operntheater entfernt bleiben, und 2) auf ihre, der italienischen Opernfreunde Kosten, in Wien bewirtet werden. — Ich scheue mich, weil ich leicht als chimärischer Phantast erscheinen könnte, so sehr, Vorschläge ganz aus eigener Erfahrung zu tun, daß es mir lieb ist, auch für diesen Wunsch das lang bewährte Beispiel anderer Orte anführen zu können, und auch in diesem Bezug mich auf die Pariser Einrichtung berufen zu dürfen, nach welcher die französische große Oper außerordentlich reichlich, die italienische aber gar nicht dotiert ist, — worin man gewiß keine nationale Einseitigkeit zu erkennen hat, sondern einfach eine praktische Gerechtigkeit, da es sich gefunden, daß die italienische Oper dermaßen der Liebling der hohen und reichen Gesellschaft ist, daß jeder Impresario, einfach auf dem Wege der Spekulation auf diese Liebhaberei, stets die besten Geschäfte macht, und deshalb gar keiner Subvention bedarf. Die Gründe dieser andauernden, und für uns z. B. eben nicht sehr ermutigenden Erscheinung zu beleuchten, würde hier zu weit führen; es sei deshalb nur das Phänomen selbst eben konstatiert, und darauf hingewiesen, daß nicht nur in Paris und London, sondern selbst auch hier in Wien Theaterdirektoren nicht besser spekulieren zu können glauben, als durch

Anwerbung und Vorführung italienischer Truppen, wie das Erscheinen einer solchen für nächstes Frühjahr schon verheißungsvoll von einem Wiener Vorstadttheater angekündigt ist.

Während es daher durchaus unnötig erscheint, eine italienische Oper auch für Wien besonders zu subventionieren, dagegen es billig und unerläßlich dünken muß, die ganze Kraft der Subvention auf ein Institut zu konzentrieren, welchem eine höhere und höchste Aufgabe im Sinne des erhabenen Gründers desselben gestellt bleibt, und welches, infolge bisheriger Vernachlässigung dieser Aufgabe, seinem der Masse unkenntlich gewordenen, somit von keiner Seite unterstützten Ziele mit besonderer Anstrengung sich zu nähern hat, — wäre demungeachtet eine zweckmäßige Fürsorge für die italienische Oper im Sinne einer verständigen Berücksichtigung der Interessen aller Teile des Publikums der großen Residenzstadt dadurch zu erweisen, daß die Konzession eines der unabhängigen Theater Wiens, dessen Lage und Konstruktion sich hierzu eignet, in Zukunft an den betreffenden Unternehmer nur unter der Bedingung, eine gute italienische Oper zu halten, vergeben würde. Es brauchte dies vielleicht nur für die Dauer derjenigen Saison ausbedungen zu werden, welche für den Besuch der italienischen Oper als die günstigste sich erweist; abwechselnd mit der italienischen Truppe könnte dann vielleicht eine französische Gesellschaft für die leichtere französische Spiel-Oper in dem gleichen Theater auftreten; und da man nicht füglich Verpflichtungen auferlegen kann, ohne selbst verbindlich sich zu erweisen, so dürfte dem Direktor dieses Theaters eine gewisse mäßige Summe, von der Subvention des Hoftheaters abgezogen, als verpflichtendes Pfand zugewiesen werden. — Auf diese Weise wäre jedenfalls sehr zweckmäßig für das Publikum, wie für die Kunst selbst gesorgt. Diejenigen Operngenres, welche von deutschen Sängern nur entstellt und nie entsprechend wiedergegeben werden können, würden den Künstlern des Hofoperntheaters abgenommen sein, und ihnen hierdurch die Aufgabe, zur Aneignung und Ausbildung eines wirklichen Kunststiles für das ihnen allein entsprechende Genre zu gelangen, wesentlich erleichtert, ja einzig ermöglicht werden. Demjenigen Teile des Publikums aber, welcher die italienische oder die französische leichte Spiel-Oper vorzüglich liebt, werden diese Genres in der einzig ihnen entsprechenden

und sie wirklich repräsentierenden Weise vorgeführt, so daß auch nach dieser abliegenderen Seite hin mindestens die Korrektheit des Geschmackes gewahrt wird. Von der Neigung dieses Teiles des Publikums für diese Genres hängt es aber ab, ob ihre Vorführungen Bestehen haben; das höchste Kunstinteresse, welches wir im Sinne der edlen Maxime Kaiser Josephs II. verfolgen, kennt keine weiteren und besonderen Verpflichtungen nach dieser Seite hin.

Das Ballett wäre nach meinem Vorschlage dem Hofoperntheater vollständig erhalten. — Einerseits muß dem Geschmacke des Publikums einer modernen großen Hauptstadt willig das Zugeständnis gemacht werden, im Theater neben der ernsteren und anregenden, auch die gefällige und angenehm zerstreuende Unterhaltung zu finden: dieser Neigung verdanken wir ja zuallernächst das Bestehen und die Unterstützung des Theaters. Demnach habe ich bei meinen Reformvorschlägen nicht eigentlich gegen diese Tendenz, sondern einzig dafür Bedacht genommen, daß ihr auf eine Geschmack bildende Weise entsprochen werde. Ich habe das Unvollkommene, Inkorrekte, Unentsprechende, somit Verwirrende und Geschmackverderbliche in den Leistungen des Operntheaters, sowie die Ursachen hiervon aufgedeckt und auf Abhilfe dafür hingewiesen, das Genre der Kunstleistungen, ihrem inneren ästhetischen Gehalte nach, aber ganz unberührt gelassen, da meine Untersuchung diesmal nicht der dramatischen oder musikalischen Literatur, sondern einzig der theatralischen Kunst, dem szenischen Darstellungsmomente galt. Bloß, ob das, was man gibt, gut oder schlecht gegeben wird, habe ich in Betracht gezogen und glaube daran sehr weislich getan zu haben, selbst auch der innerlich ersehnten Veredelung jener Literaturzweige dadurch am förderlichsten gewesen zu sein, daß ich allen Akzent nur auf die Darstellungsweise lege, sowohl, weil ich hiermit nur allgemein Verständliches berühre, als auch, weil ich mir bewußt bin, auf diesem Wege, der Versicherung korrekter und stilvoller Aufführungen, ganz von selbst und einzig erfolgreich der Veredelung der dramatisch-musikalischen Produktion selbst vorzuarbeiten. In diesem Sinne, das heißt nur die Darstellungsweise des Vorgeführten kritisierend, kann ich dem Ballett um so weniger feindselig entgegentreten, als ich vielmehr seine Aufführungen, namentlich auch hier im Operntheater, für Korrekt-

heit, Sicherheit, Präzision und Lebhaftigkeit, den Aufführungen der Oper geradezu als Muster vorhalten muß. Gewiß ist die, jeder dramatischen Aufführung gestellte Aufgabe, dem Ballett leichter zu erreichen, weil sie unverkennbar tiefer steht als die der Oper: hierfür ist schon der Umstand, daß alle Anordnung von einem einzigen artistischen Dirigenten, dem Ballettmeister, auszugehen hat, von entscheidender Gunst. Dementsprechend ist alles in Harmonie, Zweck und Mittel decken sich vollkommen, und gute Ballettaufführungen, wie wir sie hier am Hofoperntheater sehen können, lassen uns nie im unklaren über den Charakter des vorgeführten Kunstwerkes; man hat sich einzig darüber zu entscheiden, ob man für diese Art anmutig unterhaltender Zerstreuung bei Laune ist, oder ob unsere Stimmung einen tieferen Gehalt und eine mannigfaltigere Form verlange, für welchen Fall wir uns dann allerdings nicht am rechten Platze erkennen müßten. —

Ich fühle mich jetzt mit dem Bewußtsein, mich so human über das Ballett ausgesprochen zu haben, und nachdem ich dessen fortgesetzte Vereinigung mit der Oper vorschläglich gern angenommen habe, auf der heiteren Höhe, mit einiger Aussicht auf Erfolg und gute Aufnahme meiner Reformpläne von einem sehr wichtigen Teile meiner gewünschten Leser mich zu trennen. In Wahrheit darf ich mich rühmen, durchaus nur praktisch ausführbare Reformen, keineswegs aber einen Umsturz in Vorschlag gebracht zu haben, daher mit den Tendenzen des neuen Österreichs und seiner erleuchteten Regierung mich auf ganz gleichem Boden zu wissen. Ich vermeide daher auch sorgfältig, auf die von mir innerlichst voranschlagten ferneren Erfolge der proponierten einfachen Verwaltungs-Verbesserungen hinzudeuten, weil ich damit gewiß vielen zu kühn und utopistisch erscheinen könnte, und begnüge mich dagegen, bei meinen rein praktischen Vorschlägen es bewenden zu lassen.

Während ich mich demnach enthalte, ein Gemälde der von mir verhofften bedeutungsvollen, und dem besten Streben des deutschen Geistes angemessenen Erfolge für die musikalisch-dramatische Kunst selbst, wie sie meiner Meinung nach aus einer gründlichen Verbesserung der Wiener Operntheater-Verhältnisse hervorgehen würden, zu entwerfen, kann ich mir es jedoch nicht versagen, dagegen schließlich ein Streiflicht auf den tatsächlichen

Erfolg des von mir gerügten fehlerhaften Verwaltungswesens der hiesigen Oper zu werfen.

Es wäre nämlich denkbar, vielleicht ist es sogar voraussichtlich, daß man auf alles, was ich vorbrachte, einfach erwiderte: „Was Du willst, wollen wir alles gar nicht; wir wollen einem Operntheater gar keine andere Wirksamkeit zugeteilt wissen, als die gegenwärtig von ihm erfüllte; wir empfinden gar keinen Mangel; das Durcheinander seiner Leistungen ist uns ganz recht; gutes oder schlechtes Geschäft hängt dabei lediglich von Zufällen ab, die jetzt einmal ungünstig, ein anderes Mal günstig sein können: im ganzen aber finden wir uns ganz nach Bequemlichkeit dabei, und jedenfalls werden prinzipielle Reformen nichts nützen."

In Wahrheit bin ich selbst auch der Meinung, daß es, bei der Stellung, die ihm in unseren sozialen Verhältnissen angewiesen bleibt, mit dem Theater überhaupt eine mißliche Sache ist, und daß es für einen Menschen, der etwas Ernstes vor hat, im Grunde besser ist, sich gar nicht damit zu befassen. Was dann nun speziell das Wiener Hofoperntheater betrifft, so ist auch wirklich gar nicht in Abrede zu stellen, daß ihm zuzeiten schon günstige Umstände zustatten gekommen sind, welche da, wo man gar nichts von seinen Leistungen mehr erwarten konnte, plötzlich wieder hoffnungsreiche Erscheinungen zutage förderten. So war es der Fall, als ein kunstgebildeter deutscher Musiker, Herr Eckert, eine kurze Zeit zur Direktion berufen war, und eifrig benützte günstige Umstände es fügten, daß ihm eine Anzahl ganz vorzüglicher Sänger in der Blüte ihrer Kraft zur Verwendung gestellt waren, durch deren geeignetes Zusammenwirken er für Wien Epoche machende Aufführungen zustande brachte. Wie schnell sich dies alles wieder verloren hat, ist leider aber auch ersichtlich, und daraus erkennbar, wie wenig für die Dauer eines komplizierten Institutes das bloße Glück hilft. — Wie trefflich dagegen zweckmäßige Institutionen selbst gegen die Ungunst des Glückes Gewähr leisten, kann man mit einiger Besonnenheit aus dem Bestande der großen Oper in Paris entnehmen. Die artistische Tendenz dieses Theaters ist längere Zeit durch die Einmischung der frivolsten Interessen seiner tonangebenden Besucher schmachvoll entstellt worden: ihm fehlt eben als leitender Grundsatz die schöne Tendenz Kaiser Josephs II.! Nichtsdestoweniger geben seine ihm verbliebenen praktischen In-

stitutionen, während sie den seichtesten Werken eine über ihren Wert selbst täuschende Aufführung sichern, jederzeit demjenigen, der in ernster, edler Absicht mit diesem Theater sich befassen wollte, den sofort wirksamen Anhalt, um für seine Absicht die entsprechende Ausführung zu erreichen; und wenn die französische Oper jetzt unfruchtbar für edle Produktion ist, so ist dies nur, weil keine Produzenten von edler Tendenz sich vorfinden. Es ist die Hervorbringung schöpferischer Künstler von dieser Tendenz immerhin eine seltene Gunst der Zeiten. Sie könnte nun aber bei uns eintreten; ein musikalisch-dramatischer Autor von edlem, ernstem Streben, könnte dem Operntheater seine Absichten zur Verwirklichung übergeben wollen: nirgends fände er da einen nur möglichen Anhalt; man würde ihn mit Ängstlichkeit von sich fern zu halten suchen, ihn willig der Verhöhnung aussetzen, oder mit schmachvoller Bescheidenheit eingestehen, daß man weder Zeit noch Mittel zur Befriedigung seiner Ansprüche zur Verfügung habe. Dagegen mußte es unter dem Gesetze der Verlegenheit, des einzigen wahren Direktors des jetzigen Operntheaters — dieser Verlegenheit, welche allen Sinn selbst für die Ehre verwirrt —, dahin kommen, daß Wien, welches einst Paris seinen Gluck sandte, zuzeiten mit allem im In- und Auslande abgesetzten Opernunrat in der Art sich behilft, daß französische Gäste, welche in der Heimat der von ihnen so hochgestellten deutschen Musik durch die hier erwarteten edlen Kunstgenüsse für die heutige Seichtigkeit der Pariser dramatisch-musikalischen Leistungen sich zu entschädigen hoffen, erstaunt sind, in der unmittelbaren Umgebung Glucks, Mozarts und Beethovens gerade die leersten Produkte der gemeinsten Pariser Routine wiederum anzutreffen.

Sollte die eigentümliche Schmach, die dadurch, daß das erste lyrische Theater Deutschlands, welches der Ausgangspunkt edelster deutscher Kunstproduktion sein sollte, auf diese Weise sich behelfen muß, vom Wiener Publikum nicht empfunden werden, so kann man doch sicher sein, daß sie von den Künstlern des Theaters, von den Musikern und Dirigenten derselben, desto empfindlicher gefühlt wird. Wie ohne Pflege des Ehrgefühls im Kunstkörper selbst aber künstlerische Zwecke, welche nur einigermaßen als Vorwand für den von einem so reich subventionierten Theater gemachten Aufwand dienen können, erreicht werden

sollen, muß jedem Nachdenkenden ein Rätsel bleiben. Die Verantwortung für solchen Mißbrauch werden sehr gewiß die hohen Verwalter der kaiserlichen Subvention nicht übernehmen wollen, weshalb, wenn eine gründliche Reform nicht beliebt werden dürfte, jedenfalls ratsam wäre, dem Operntheater jede Subvention ganz zu entziehen. Was Wien auf dem Wege des höheren Ortes nicht subventionierten, rein spekulativen Verkehres mit einem phantasievoll gemütlichen und lebenslustigen Publikum, ganz von sich aus auch für die Kunst hervorzubringen vermag, bezeugen zwei der originellsten und liebenswürdigsten Erscheinungen auf dem Gebiet der öffentlichen Kunst: die Raymundischen Zauberdramen und die Straußischen Walzer. Wollt Ihr nicht Höheres, so laßt es bei diesem bewenden: es steht an und für sich bereits wahrlich nicht tief, und ein einziger Straußischer Walzer überragt, was Anmut, Feinheit und wirklichen musikalischen Gehalt betrifft, die meisten der oft mühselig eingeholten ausländischen Fabriksprodukte, wie der Stephansturm die bedenklichen hohlen Säulen zur Seite der Pariser Boulevards.

Dies alles, was ich sagte, wird von den eigentlichen künstlerischen Mitgliedern des Hofoperntheaters mit Scham empfunden, und die Entmutigung und Niedergeschlagenheit unter ihnen ist bereits so weit gediehen, daß ein wirkliches Mitgefühl mit ihren Leiden das letzte entscheidende Motiv für mich war, meine Ideen zur Reform dieses Theaters zu veröffentlichen, wie ich es, trotz manchem inneren Widerstreben, hiermit getan habe. — Möge zunächst wenigstens diese humanistische Tendenz meines Aufsatzes einigermaßen gewürdigt werden; denn, wenn ich mich auch auf leichtsinnige Entgegnungen gefaßt mache, so nehme ich doch sicherlich an, daß ein Appell an das Ehrgefühl meiner Leser nicht spurlos verhallen werde.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Richard Wagner
Sämtliche Schriften und Dichtungen

Volks-Ausgabe

Sechste Auflage

Achter Band

Leipzig
Breitkopf & Härtel / C. F. W. Siegel (R. Linnemann)

Titel und Einband zeichnete
Walter Tiemann
in Leipzig

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Dem

Königlichen Freunde.

(Sommer 1864.)

O König! Holder Schirmherr meines Lebens!
Du, höchster Güte wonnereicher Hort!
Wie ring' ich nun, am Ziele meines Strebens,
nach jenem Deiner Huld gerechten Wort!
In Sprach' und Schrift, wie such' ich es vergebens:
Und doch zu forschen treibt mich's fort und fort,
das Wort zu finden, das den Sinn Dir sage
des Dankes, den ich Dir im Herzen trage.

Was Du mir bist, kann staunend ich nur fassen,
wenn mir sich zeigt, was ohne Dich ich war.
Mir schien kein Stern, den ich nicht sah erblassen,
kein letztes Hoffen, dessen ich nicht bar:
auf gutes Glück der Weltgunst überlassen,
dem wüsten Spiel auf Vorteil und Gefahr;
was in mir rang nach freien Künstlertaten,
sah der Gemeinheit Lose sich verraten.

Der einst mit frischem Grün sich hieß belauben
den dürren Stab in seines Priesters Hand,
ließ er mir jedes Heiles Hoffnung rauben,
da auch des letzten Trostes Täuschung schwand,
im Inn'ren stärkt' er mir den einen Glauben,
den an mich selbst ich in mir selber fand:
und wahrt' ich diesem Glauben meine Treue,
nun schmückt' er mir den dürren Stab aufs neue.

Was einsam schweigend ich im Inn'ren hegte,
das lebte noch in eines andern Brust;
was schmerzlich tief des Mannes Geist erregte,
erfüllt' ein Jünglingsherz mit heil'ger Lust:
was dies mit Lenzessehnsucht hinbewegte
zum gleichen Ziel, bewußtvoll unbewußt,
wie Frühlingswonne mußt' es sich ergießen,
dem Doppelglauben frisches Grün entsprießen.

Du bist der holde Lenz, der neu mich schmückte,
der mir verjüngt der Zweig' und Äste Saft:
es war Dein Ruf, der mich der Nacht entrückte,
die winterlich erstarrt hielt meine Kraft.
Wie mich Dein hehrer Segensgruß entzückte,
der wonnestürmisch mich dem Leid entrafft,
so wandl' ich stolz beglückt nun neue Pfade
im sommerlichen Königreich der Gnade.

Wie könnte nun ein Wort den Sinn Dir zeigen,
der das, was Du mir bist, wohl in sich faßt?
Nenn' ich kaum, was ich bin, mein dürftig eigen,
bist, König, Du noch alles, was Du hast;
so meiner Werke, meiner Taten Reigen,
er ruht in Dir zu hold beglückter Rast:
und hast Du mir die Sorge ganz entnommen,
bin nun ich um mein Hoffen selbst gekommen.

So bin ich arm, und nähre nur das eine,
den Glauben, dem der Deine sich vermählt:
er ist die Macht, durch die ich stolz erscheine,
er ist's, der heilig meine Liebe stählt;
doch nun geteilt, nur halb noch ist er meine,
und ganz verloren mir, wenn Dir er fehlt.
So gibst nur Du die Kraft mir, Dir zu danken,
durch königlichen Glauben ohne Wanken.

Über Staat und Religion.

(1864.)

Ein hochgeliebter junger Freund wünscht von mir zu erfahren, ob und in welcher Art meine Ansichten über Staat und Religion, seit der Abfassung meiner Kunstschriften in den Jahren 1849 bis 1851, sich geändert haben.

Wie ich vor mehreren Jahren durch die Aufforderung eines mir befreundeten Franzosen veranlaßt wurde, meine Ansichten über Musik und Dichtkunst nochmals zu überdenken und, sie zusammenfassend, übersichtlich darzustellen (was in dem Vorworte zu einer französischen Prosaübersetzung mehrerer meiner Operndichtungen geschah) *, ebenso dürfte es mir nicht unwillkommen sein, nach jener andern Seite hin meine Gedanken noch einmal zu einem klaren Abschlusse zu sammeln, wenn nicht eben hier, wo eigentlich jeder eine berechtigte Meinung zu haben glaubt, eine bestimmte Äußerung, je älter und erfahrener man wird, immer schwieriger fiele. Hier zeigt es sich eben wieder, was Schiller sagt: „ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst". Vielleicht kann man aber von mir sagen, daß ich die Kunst schon besonders ernst genommen habe, und dies mich befähigen dürfte, auch für die Beurteilung des Lebens unschwer die rechte Stimmung zu finden. In Wahrheit glaube ich meinen jungen Freund am besten über mich zurecht zu weisen, wenn ich ihn vor allem

* Siehe Band VII. „Zukunftsmusik".

darauf aufmerksam mache, wie ernst ich es eben mit der Kunst meinte; denn in diesem Ernste liegt gerade der Grund, der mich einst nötigte, mich auf scheinbar so weit abliegende Gebiete, wie Staat und Religion, zu begeben. Was ich da suchte, war wirklich immer nur meine Kunst, — diese Kunst, die ich so ernst erfaßte, daß ich für sie im Gebiete des Lebens, im Staate, endlich in der Religion, eben eine berechtigende Grundlage aufsuchte und forderte. Daß ich diese im modernen Leben nicht finden konnte, veranlaßte mich, die Gründe hiervon in meiner Weise zu erforschen; ich mußte mir die Tendenz des Staates deutlich zu machen suchen, um aus ihr die Geringschätzung zu erklären, welche ich überall im öffentlichen Leben für mein ernstes Kunstideal antraf.

Gewiß war es aber für meine Untersuchung charakteristisch, daß ich hierbei nie auf das Gebiet der eigentlichen Politik herabstieg, namentlich die Zeitpolitik, wie sie mich trotz der Heftigkeit der Zustände nicht wahrhaft berührte, auch von mir gänzlich unberührt blieb. Daß diese oder jene Regierungsform, die Herrschaft dieser oder jener Partei, diese oder jene Veränderung im Mechanismus unsres Staatswesens, meinem Kunstideale irgendwelche wahrhaftige Förderung verschaffen sollte, habe ich nie gemeint; wer meine Kunstschriften wirklich gelesen hat, muß mich daher mit Recht für unpraktisch gehalten haben; wer mir aber die Rolle eines politischen Revolutionärs, mit wirklicher Einreihung in die Listen derselben, zugeteilt hat, wußte offenbar gar nichts von mir, und urteilte nach einem äußeren Scheine der Umstände, der wohl einen Polizeiaktuar, nicht aber einen Staatsmann irreführen sollte. Dennoch liegt in dieser Verwechslung des Charakters meiner Bestrebungen auch mein eigener Irrtum verwickelt: indem ich die Kunst so ungemein ernst erfaßte, nahm ich das Leben zu leicht, und wie sich dies an meinem persönlichen Schicksale rächte, sollten auch meine Ansichten hierüber bald eine andre Stimmung erhalten. Genau genommen war ich dahin gelangt, in meiner Forderung den Schillerschen Satz umzukehren, und verlangte meine ernste Kunst in ein heiteres Leben gestellt zu wissen, wofür mir denn das griechische Leben, wie es unsrer Anschauung vorliegt, als Modell dienen mußte.

Aus allen meinen gedachten Anordnungen für den Ein-

tritt des Kunstwerkes in das öffentliche Leben geht hervor, daß ich diese mir als einen Aufruf zur Sammlung aus der Zerstreuung eines Lebens vorstellte, welches im Grunde nur als eine heitere Beschäftigung, nicht aber als eine ermüdende Arbeitsmühe gedacht werden sollte. Nicht eher nahmen daher die politischen Bewegungen jener Zeit meine Aufmerksamkeit ernster in Anspruch, als bis durch den Übertritt derselben auf das rein soziale Gebiet in mir Ideen angeregt wurden, die, weil sie meiner idealen Forderung Nahrung zu geben schienen, mich, wie ich gestehe, eine Zeitlang ernstlich erfüllten. Meine Richtung ging darauf, mir eine Organisation des gemeinsamen öffentlichen, wie des häuslichen Lebens vorzustellen, welche von selbst zu einer schönen Gestaltung des menschlichen Geschlechtes führen müßte. Die Berechnungen der neueren Sozialisten fesselten demnach meine Teilnahme von da ab, wo sie in Systeme auszugehen schienen, welche zunächst nichts andres als den widerlichen Anblick einer Organisation der Gesellschaft zu gleichmäßig verteilter Arbeit hervorbrachten. Nachdem auch ich zunächst das Entsetzen geteilt, welches dieser Anblick dem ästhetisch Gebildeten erweckt, glaubte ich jedoch bei tieferem Einblicke in den so gebotenen Zustand der Gesellschaft etwas ganz andres wahrnehmen zu müssen, als was gerade selbst jenen rechnenden Sozialisten vorgeschwebt hatte. Ich fand nämlich, daß, bei gleicher Verteilung an alle, die eigentliche A r b e i t, mit ihrer entstellenden Mühe und Last, geradeswegs aufgehoben sei, und statt ihrer nur eine B e s c h ä f t i g u n g übrig bliebe, welche notwendig von selbst einen künstlerischen Charakter annehmen müßte. Anhalt zur Beurteilung dieses Charakters der an die Stelle der Arbeit getretenen Beschäftigung bot mir, unter anderm, der Ackerbau, welchen ich mir, von allen Gliedern der Gemeinde bestellt, einesteils bis zur ergiebigeren Gartenpflege entwickelt, anderenteils als, nach Tages- und endlich Jahreszeiten verteilte gemeinsame Verrichtungen, welche, genau betrachtet, den Charakter von stärkenden Übungen, ja Vergnügungen und Festlichkeiten annahmen, vorzustellen vermochte. Indem ich nach allen Richtungen diese Umbildung der ständischen und bürgerlichen, einseitigen Tendenzen der Arbeit zu einer allen naheliegenden, universelleren Beschäftigung mir darzustellen suchte, ward ich mir anderseits bewußt, auf nichts unerhört Neues

zu sinnen, sondern nur den ähnlichen Problemen nachzugehen, welche ja selbst unsern größten Dichter so freundlich ernst beschäftigten, wie wir dies in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" antreffen. Auch ich bildete mir daher eine mir möglich dünkende Welt, die, je reiner ich sie mir gestaltete, desto weiter von der Realität der mich umgebenden politischen Zeittendenzen abführte, so daß ich mir sagen konnte, meine Welt werde eben genau da erst eintreten, wo die gegenwärtige aufhörte; oder da, wo Politiker und Sozialisten zu Ende wären, würden wir anfangen. Ich will nicht leugnen, daß diese Ansicht sich selbst zur Stimmung erhob: die politischen Verhältnisse des Beginnes der vergangenen fünfziger Jahre hielten alles in einer Spannung und Bangigkeit, die mir ein gewisses Behagen erwecken konnten, welches dem praktischen Politiker wohl mit Recht bedenklich erscheinen mochte.

Wenn ich zurückdenke, glaube ich mich nun davon freisprechen zu dürfen, daß die Ernüchterung aus der bezeichneten, einer geistigen Berauschung nicht unähnlichen Stimmung, erst nnd nur durch die Wendungen, welche die europäische Politik nahm, hervorgerufen worden sei. Dem Dichter ist es eigen, in der inneren Anschauung des Wesens der Welt reifer zu sein, als in der abstrakt bewußten Erkenntnis: zu eben jener Zeit hatte ich bereits die Dichtung meines „Ringes des Nibelungen" entworfen und endlich ausgeführt. Mit dieser Konzeption hatte ich mir unbewußt in betreff der menschlichen Dinge die Wahrheit eingestanden. Hier ist alles durch und durch tragisch, und der Wille, der eine Welt nach seinem Wunsche bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen. Es war die Zeit, wo ich mich ganz und einzig wieder nur meinen künstlerischen Entwürfen zuwandte, und so, dem Leben aus vollstem Herzen seinen Ernst zuerkennend, dahin mich zurückzog, wo einzig „Heiterkeit" herrschen kann. —

Gewiß wird nun selbst mein junger Freund nicht erwarten, daß ich eine eigentliche Darstellung meiner seitdem gebildeten Ansichten über Politik und Staat gebe: unter allen Umständen würden diese keine praktische Bedeutung haben können, und sie würden in Wahrheit nur meine Scheu, mit Dingen dieser Art fachmäßig mich zu befassen, auszudrücken haben. Es kann ihm

somit nur daran liegen, zu erfahren, wie es in dem Kopfe eines zum Künstler organisierten Menschen meiner Art, nach allem, was er empfunden und erfahren, aussehen mag, sobald er zum Nachdenken über ihm so abliegende Gegenstände bewogen wird. Der Meinung, als ob ich hiermit Geringschätzung ausgedrückt haben wollte, würde ich dann aber sofort zu begegnen haben, und alles, was ich nun hervorzubringen hätte, würde eigentlich nur ein Zeugnis dafür sein, daß ich dahin gelangt bin, den großen, ja peinlichen Ernst der Sache vollkommen zu würdigen. Auch der Künstler kann von sich sagen: „mein Reich ist nicht von dieser Welt", und ich vielleicht mehr als irgend ein jetzt lebender muß dies von mir sagen, eben des Ernstes willen, mit dem ich meine Kunst erfasse. Das Harte ist es nun eben, daß wir mit diesem außerweltlichen Reiche mitten in dieser Welt stehen, die selbst so ernst und sorgenvoll ist, daß ihr flüchtige Zerstreuung einzig angemessen dünkt, während das Bedürfnis nach ernster Erhebung ihr fremd geworden ist. —

Das Leben ist ernst und — war es von je.

Wer hierüber ganz aufgeklärt werden will, betrachte nur, wie zu jeder Zeit und unter immer sich neu gestaltenden, dennoch aber nur sich wiederholenden Formen dieses Leben und diese Welt großen Herzen und weiten Geistern Anlaß zur Aufsuchung der Möglichkeit ihrer Verbesserung ward, und wie gerade die Edelsten, d. h. diejenigen, denen nur am Wohle der andern Menschen lag, und die ihr eigenes Wohl willig dafür aufopferten, stets ohne den mindesten Einfluß auf die dauernde Gestaltung der Dinge blieben. Aus der großen Erfolglosigkeit aller solcher erhabenen Anstrengungen ergibt sich dann deutlich, daß diese Weltverbesserer in einem Grundirrtume befangen waren, und an die Welt selbst Forderungen stellten, die nicht an sie zu stellen sind. Sollte es auch möglich erscheinen, daß vieles zweckmäßiger unter Menschen eingerichtet werden könnte, so wird uns aber aus jenen Erfahrungen ersichtlich, daß die Mittel und Wege, hierzu zu gelangen, nie von dem einzelnen Geiste im voraus richtig erkannt werden, wenigstens nicht in der Weise, daß er sie der Masse der Menschen mit Erfolg wiederum zur Erkenntnis bringen könnte. Bei näherer Prüfung dieser Verhältnisse geraten wir endlich in Erstaunen über die ganz unglaubliche Schwäche und Geringfügigkeit der allgemeinen

zu sinnen, sondern nur den ähnlichen Problemen nachzugehen, welche ja selbst unsern größten Dichter so freundlich ernst beschäftigten, wie wir dies in „Wilhelm Meisters Wanderjahren“ antreffen. Auch ich bildete mir daher eine mir möglich dünkende Welt, die, je reiner ich sie mir gestaltete, desto weiter von der Realität der mich umgebenden politischen Zeittendenzen abführte, so daß ich mir sagen konnte, meine Welt werde eben genau da erst eintreten, wo die gegenwärtige aufhörte; oder da, wo Politiker und Sozialisten zu Ende wären, würden wir anfangen. Ich will nicht leugnen, daß diese Ansicht sich selbst zur Stimmung erhob: die politischen Verhältnisse des Beginnes der vergangenen fünfziger Jahre hielten alles in einer Spannung und Bangigkeit, die mir ein gewisses Behagen erwecken konnten, welches dem praktischen Politiker wohl mit Recht bedenklich erscheinen mochte.

Wenn ich zurückdenke, glaube ich mich nun davon freisprechen zu dürfen, daß die Ernüchterung aus der bezeichneten, einer geistigen Berauschung nicht unähnlichen Stimmung, erst nnd nur durch die Wendungen, welche die europäische Politik nahm, hervorgerufen worden sei. Dem Dichter ist es eigen, in der inneren Anschauung des Wesens der Welt reifer zu sein, als in der abstrakt bewußten Erkenntnis: zu eben jener Zeit hatte ich bereits die Dichtung meines „Ringes des Nibelungen“ entworfen und endlich ausgeführt. Mit dieser Konzeption hatte ich mir unbewußt in betreff der menschlichen Dinge die Wahrheit eingestanden. Hier ist alles durch und durch tragisch, und der Wille, der eine Welt nach seinem Wunsche bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen. Es war die Zeit, wo ich mich ganz und einzig wieder nur meinen künstlerischen Entwürfen zuwandte, und so, dem Leben aus vollstem Herzen seinen Ernst zuerkennend, dahin mich zurückzog, wo einzig „Heiterkeit“ herrschen kann. —

Gewiß wird nun selbst mein junger Freund nicht erwarten, daß ich eine eigentliche Darstellung meiner seitdem gebildeten Ansichten über Politik und Staat gebe: unter allen Umständen würden diese keine praktische Bedeutung haben können, und sie würden in Wahrheit nur meine Scheu, mit Dingen dieser Art fachmäßig mich zu befassen, auszudrücken haben. Es kann ihm

somit nur daran liegen, zu erfahren, wie es in dem Kopfe eines zum Künstler organisierten Menschen meiner Art, nach allem, was er empfunden und erfahren, aussehen mag, sobald er zum Nachdenken über ihm so abliegende Gegenstände bewogen wird. Der Meinung, als ob ich hiermit Geringschätzung ausgedrückt haben wollte, würde ich dann aber sofort zu begegnen haben, und alles, was ich nun hervorzubringen hätte, würde eigentlich nur ein Zeugnis dafür sein, daß ich dahin gelangt bin, den großen, ja peinlichen Ernst der Sache vollkommen zu würdigen. Auch der Künstler kann von sich sagen: „mein Reich ist nicht von dieser Welt", und ich vielleicht mehr als irgend ein jetzt lebender muß dies von mir sagen, eben des Ernstes willen, mit dem ich meine Kunst erfasse. Das Harte ist es nun eben, daß wir mit diesem außerweltlichen Reiche mitten in dieser Welt stehen, die selbst so ernst und sorgenvoll ist, daß ihr flüchtige Zerstreuung einzig angemessen dünkt, während das Bedürfnis nach ernster Erhebung ihr fremd geworden ist. —

Das Leben ist ernst und — war es von je.

Wer hierüber ganz aufgeklärt werden will, betrachte nur, wie zu jeder Zeit und unter immer sich neu gestaltenden, dennoch aber nur sich wiederholenden Formen dieses Leben und diese Welt großen Herzen und weiten Geistern Anlaß zur Aufsuchung der Möglichkeit ihrer Verbesserung ward, und wie gerade die Edelsten, d. h. diejenigen, denen nur am Wohle der andern Menschen lag, und die ihr eigenes Wohl willig dafür aufopferten, stets ohne den mindesten Einfluß auf die dauernde Gestaltung der Dinge blieben. Aus der großen Erfolglosigkeit aller solcher erhabenen Anstrengungen ergibt sich dann deutlich, daß diese Weltverbesserer in einem Grundirrtume befangen waren, und an die Welt selbst Forderungen stellten, die nicht an sie zu stellen sind. Sollte es auch möglich erscheinen, daß vieles zweckmäßiger unter Menschen eingerichtet werden könnte, so wird uns aber aus jenen Erfahrungen ersichtlich, daß die Mittel und Wege, hierzu zu gelangen, nie von dem einzelnen Geiste im voraus richtig erkannt werden, wenigstens nicht in der Weise, daß er sie der Masse der Menschen mit Erfolg wiederum zur Erkenntnis bringen könnte. Bei näherer Prüfung dieser Verhältnisse geraten wir endlich in Erstaunen über die ganz unglaubliche Schwäche und Geringfügigkeit der allgemeinen

menschlichen Intelligenz, zuletzt aber in eine beschämende Verwunderung darüber, daß wir hierüber in Erstaunen geraten konnten; denn eine richtige Erkenntnis der Welt hätte uns von Anfang her belehrt, daß das Wesen der Welt eben Blindheit ist, und nicht die Erkenntnis ihre Bewegung veranlaßt, sondern eben ein völlig dunkler Drang, ein blinder Trieb von einzigster Macht und Gewalt, der sich gerade nur so weit Licht und Erkenntnis verschafft, als es zur Stillung des augenblicklich gefühlten drängenden Bedürfnisses not tut. Wir erkennen nun, daß nichts wirklich geschieht, was nicht eben nur aus diesem unfernsichtigen, durchaus nur dem augenblicklich gefühlten Bedürfnisse entsprechenden Willen hervorgeht, und Politiker von praktischem Erfolge somit von jeher nur diejenigen waren, welche genau bloß dem augenblicklichen Bedürfnisse Rechnung trugen, nie aber fern liegende, allgemeine Bedürfnisse in das Auge faßten, welche heute noch nicht empfunden werden, und für welche daher der Masse der Menschen der Sinn in der Weise abgeht, daß auf ihre Mitwirkung zur Erreichung derselben nicht zu rechnen ist.

Persönlichen Erfolg, und großen, wenn auch nicht dauernden Einfluß auf die Gestaltung der äußeren Weltlage, sehen wir außerdem dem gewaltsamen, leidenschaftlichen Individuum zugeteilt, welches, unter geeigneten Umständen, dem Grundwesen des menschlichen Dranges, gleichsam elementarisch es entfesselnd, somit der Habgier und Genußsucht, schnelle Wege zur Befriedigung anweist. Der Furcht vor von dieser Seite her zugefügter Gewaltsamkeit, sowie einiger hieraus gewonnener Grunderkenntnis des menschlichen Wesens, verdanken wir den Staat. In ihm drückt sich das Bedürfnis als Notwendigkeit des Übereinkommens des in unzählige, blind begehrende Individuen geteilten, menschlichen Willens zu erträglichem Auskommen mit sich selber aus. Er ist ein Vertrag, durch welchen die einzelnen, vermöge einiger gegenseitiger Beschränkung, sich vor gegenseitiger Gewalt zu schützen suchen. Wie in der Naturreligion den Göttern ein Teil der Feldfrucht oder Jagdbeute zum Opfer gebracht wurde, um dadurch ein Recht auf den Genuß des übrigen sich zugeteilt zu wissen, so opferte im Staate der einzelne so viel von seinem Egoismus, als nötig erschien, um die Befriedigung des großen Restes desselben sich zu sichern.

Hierbei geht die Tendenz des einzelnen natürlich dahin, gegen das kleinstmögliche Opfer die größtmögliche Zusicherung zu erhalten: auch diese Tendenz kann er aber nur durch gleichbeteiligte Genossenschaften zur Geltung bringen; und diese verschiedenen Genossenschaften unter sich gleichbeteiligter Individuen bilden die Parteien, von denen den meistbesitzenden an der Unveränderlichkeit des Zustandes, den minder begünstigten an dessen Veränderung liegt. Selbst aber die nach Veränderung strebende Partei wünscht nur in den Zustand zu gelangen, in welchem auch ihr Unveränderlichkeit gefallen dürfte; und der Hauptzweck des Staates wird somit von vornherein von denen festgehalten, deren Vorteile bereits die Unveränderlichkeit entspricht.

Stabilität ist daher die eigentliche Tendenz des Staates: und mit Recht; denn sie entspricht zugleich dem unbewußten Zwecke jedes höheren menschlichen Strebens, über das erste Bedürfnis wirklich hinauszukommen, nämlich: zur freieren Entwicklung der geistigen Anlagen, welche stets gefesselt wird, sobald Hinderungen für die Befriedigung dieses ersten Grundbedürfnisses eintreten. Nach Stabilität, nach Erhaltung der Ruhe strebt naturgemäß demnach alles: versichert kann sie aber nur werden, wenn die Erhaltung des gegenwärtigen Zustandes nicht vorwiegendes Interesse nur einer Partei ist. Im wohlverstandenen Interesse aller Parteien, also des Staates, liegt es daher, keiner einzelnen Partei das Interesse seiner Erhaltung einzig zu überlassen. Es muß demnach die Möglichkeit der steten Abhilfe der leidenden Interessen der minder begünstigten Parteien gegeben sein: je mehr hierfür immer nur das nächste Bedürfnis in das Auge gefaßt wird, desto verständlicher wird es selbst sein, und desto leichter und beruhigender kann Befriedigung dafür gewonnen werden. Allgemeine Gesetze, welche für diese Möglichkeit sorgen, zielen somit, indem sie kleine Veränderungen zulassen, ebenfalls nur auf Versicherung der Stabilität, und dasjenige Gesetz, welches, auf die Möglichkeit steter Abhilfe dringender Bedürfnisse berechnet, zugleich die stärkste Versicherung der Stabilität enthält, muß demnach das vollkommenste Staatsgesetz sein.

Die verkörperte Gewähr für dieses Grundgesetz ist der Monarch. Es gibt in keinem Staate ein wichtigeres Gesetz,

als welches seine Stabilität an die erbliche höchste Gewalt einer besonderen, mit allen übrigen Geschlechtern nicht verbundenen und nicht sich vermischenden, Familie heftet. Es hat noch keine Staatsverfassung gegeben, in welcher, nach dem Untergange solcher Familien und nach Abschaffung der Königsgewalt, nicht durch Umschreibungen und Substituierungen aller Art eine ähnliche Gewalt notwendig, und meistens notdürftig, rekonstruiert worden wäre. Sie ist daher als wesentlichstes Grundgesetz des Staates festgehalten, und wie in ihr die Gewähr für die Stabilität liegt, erreicht in der Person des Königs der Staat zugleich sein eigentliches Ideal.

Wie nämlich der König einerseits die Sicherung für den Bestand des Staates gibt, reicht er mit seinem eigenen höchsten Interesse bereits über den Staat hinaus. Er persönlich hat mit den Interessen der Parteien nichts mehr gemein, sondern ihm liegt nur daran, eben zur Sicherung des Ganzen den Widerstreit dieser Interessen ausgeglichen zu wissen. Sein Walten ist daher Gerechtigkeit, und wo diese nicht zu erreichen, Gnade auszuüben. Somit ist er, den Parteiinteressen gegenüber, der Vertreter des rein menschlichen Interesses, und nimmt daher vor dem Auge des im Parteiinteresse befangenen Bürgers eine in Wahrheit fast übermenschliche Stellung ein. Ihm wird demgemäß eine Ehrbezeigung zugewendet, wie sie der höchste Staatsbürger nie auch nur annähernd anzusprechen sich einfallen lassen kann; und hier, auf dieser Spitze des Staates, wo wir sein Ideal erreicht sehen, treffen wir daher auf diejenige Seite der menschlichen Anschauungsweise, welche wir, der Fähigkeit der Erkenntnis des nächsten Bedürfnisses gegenüber, als Wahnvermögen bezeichnen wollen. Alle diejenigen nämlich, deren reines Erkenntnisvermögen entschieden nicht über das auf das nächste Bedürfnis Bezügliche hinausreicht, und diese bilden den überwiegend größten Teil der Menschen überhaupt, würden unfähig sein, die Bedeutung der königlichen Gewalt, deren Ausübung mit ihrem nächsten Bedürfnisse in keiner unmittelbar wahrnehmbaren Beziehung mehr steht, zu erkennen, geschweige denn die Notwendigkeit, für ihre Erhaltung sich zu bemühen, ja dieser sogar die höchsten Opfer, die Opfer des Gutes und des Lebens zu bringen, wenn hier nicht eine, der gemeinen Erkenntnis ganz entgegengesetzte Anschauungsweise zu Hilfe käme. Diese ist der Wahn.

Ehe wir uns das Wesen des Wahnes aus seinen wundervollsten Bildungen verständlich zu machen suchen, beachten wir zu seiner Erklärung hier zunächst die ungemein anregende Beleuchtung, welche ein vorzüglich tiefsinniger und scharfblickender Philosoph der letzten Vergangenheit dem an sich so unbegreiflichen Phänomene des tierischen Instinktes zuwendet. — Die erstaunliche Zweckmäßigkeit in den Verrichtungen der Insekten, von denen uns die Bienen und Ameisen für die gemeine Beobachtung am nächsten liegen, ist bekanntlich nicht in der Weise erklärlich, wie die Zweckmäßigkeit bei ähnlichen gemeinschaftlichen Verrichtungen der Menschen zu begreifen ist; wir können nämlich unmöglich annehmen, daß, wie es bei den Menschen der Fall ist, hier diese Verrichtungen von einer wirklichen, den Individuen inwohnenden Erkenntnis ihrer Zweckmäßigkeit, ja nur ihres Zweckes, geleitet würden. Zur Erklärung des ungemeinen, ja selbst aufopferungsvollen Eifers, sowie der sinnreichen Art, mit welchen solche Tiere z. B. für ihre Eier sorgen, deren Zweck und zukünftige Bestimmung sie unmöglich aus Erfahrung und Beobachtung kennen, schließt unser Philosoph auf einen Wahn, der dem so äußerst dürftigen individuellen Erkenntnisvermögen des Tieres hierbei einen Zweck vorspiegelt, welchen es für die Befriedigung seines eigenen Bedürfnisses hält, während er in Wahrheit nicht dem Idividuum, sondern der Gattung angehört. Der Egoismus des Individuums wird mit Recht hierbei als so unbesieglich stark angenommen, daß Verrichtungen, welche nur der Gattung, als den kommenden Geschlechtern, zu Nutzen sind, demnach die Erhaltung der Gattung, und zwar auf Kosten des eben jetzt in Anspruch zu nehmenden, der Vergänglichkeit geweihten Individuums, nimmermehr von diesem mit Mühe und Selbstaufopferung vollzogen werden würden, wenn es nicht zu dem Wahne verleitet würde, hierdurch einem eigenen Zwecke zu dienen; ja, dieser vorgespiegelte eigene Zweck muß dem Individuum wichtiger, die durch seine Erreichung zu gewinnende Befriedigung stärker und vollkommener erscheinen, als der gewöhnliche rein individuelle Zweck der Befriedigung des Hungers usw., weil, wie wir sehen, dieser auf das eifrigste jenem aufgeopfert wird. Als den Erreger und Bildner dieses Wahnes bezeichnet unser Philosoph eben den Geist der Gattung selber, welcher als allmächtiger Lebenswille für das beschränkte

Erkenntnisvermögen des Individuums eintritt, da ohne seine Einwirkung das Individuum, in seiner beschränkten egoistischen Selbstsorge seinem eigenen einzelnen Bestehen zuliebe willig die Gattung aufopfern würde.

Sollte es uns gelingen, die Beschaffenheit dieses Wahnes uns irgendwie zu innigem Bewußtsein zu bringen, so wäre hiermit auch der richtige Aufschluß über dieses sonst so unfaßbare Verhältnis des Individuums zur Gattung gewonnen. Vielleicht wird uns dies auf dem Wege erleichtert, welcher uns über den Staat hinaus führt. Für jetzt gibt uns aber die Anwendung des aus der Beobachtung des tierischen Instinktes gewonnenen Ergebnisses auf dasjenige, was gewisse stets gleiche, von nirgends her befohlene, doch immer wieder von selbst entstehende Einrichtungen von höchster Zweckmäßigkeit im menschlichen Staate hervorbringt, eine nächste Möglichkeit der Bezeichnung des Wahnes, als eines allgemein bekannten, selbst an die Hand.

Im politischen Leben äußert dieser Wahn sich nämlich als Patriotismus. Als solcher bestimmt er den Bürger, das eigene Wohlergehen, auf dessen möglichst reichliche Sicherung ihm sonst bei allen persönlichen, wie parteilichen Bestrebungen es einzig ankam, ja das Leben selbst zu opfern, um das Bestehen des Staates zu sichern: der Wahn, daß eine gewaltsame Veränderung des Staates ihn ganz persönlich treffen und vernichten müsse, so daß er sie nicht überleben zu können glaubt, beherrscht ihn hierbei in der Weise, daß er das dem Staate drohende Übel, als ein persönlich zu erleidendes, mit ganz demselben, und wohl gar größerem Eifer als dieses abzuwenden bemüht ist, während der Verräter, sowie der grobe Realist, allerdings beweist, daß auch nach dem Eintritte des von jenem gefürchteten Übels, sein persönliches Wohlergehen jetzt so gut wie früher bestehen kann.

Die in der patriotischen Handlung vollzogene tatsächliche Entäußerung des Egoismus ist jedoch immerhin eine bereits so gewaltsame Anstrengung, daß sie unmöglich immer und auf die Dauer anhalten kann; auch ist der Wahn, der dazu treibt, noch so stark mit einer wirklich egoistischen Vorstellung vermischt, daß der Rückfall aus ihm in die nüchterne, rein egoistische Tagesstimmung gemeiniglich auffallend schnell vor sich geht, und diese Stimmung selbst die eigentliche Breite des Lebens auszufüllen fortfährt. Der patriotische Wahn bedarf daher eines dauernden

Symboles, an welches er sich selbst bei vorherrschender Alltagsstimmung heftet, um an ihm, im wiedereintretenden Notfalle, sofort wieder seine erregende Kraft zu gewinnen; etwa, wie die Kriegsfahne, der wir zur Schlacht folgten, nun ruhig vom Turme herab über die Stadt hin weht, als schützendes Zeichen des Sammelpunktes für alle bei eintretender neuer Gefahr. Dieses Symbol ist der König; in ihm verehrt daher der Bürger unbewußt den sichtbaren Repräsentanten, ja die leibhaftige Verkörperung des Wahnes selbst, welcher ihn, bereits über die ihm mögliche gemeine Vorstellungsweise vom Wesen der Dinge ihn hinausführend, in der Weise beherrscht und veredelt, daß er sich als Patriot zu zeigen vermag.

Was nun etwa über den Patriotismus, diese für das Bestehen des Staates genügende Form des Wahnes, hinausliegt, wird dem Staatsbürger als solchem nicht weiter erkennbar, sondern die Erkenntnis hiervon kann eigentlich erst dem Könige oder denen, welche sein persönliches Interesse zu dem ihrigen zu machen vermögen, sich nahe bringen. Erst von der Höhe des Königtumes herab kann die noch dürftige Form erkannt werden, in welche der Wahn sich kleidet, um seinen nächsten Zweck, das Bestehen der Gattung, für jetzt als Staatsgenossenschaft zu erreichen. Wie der Patriotismus den Bürger für die Interessen des Staates hellsehend macht, läßt er ihn noch in Blindheit für das Interesse der Menschheit überhaupt, ja, seine wirksamste Kraft übt er darin aus, daß er diese Blindheit, die im gemeinen Lebensverkehre von Mensch zu Mensch oft schon sich bricht, auf das eifrigste verstärkt. Der Patriot ordnet sich seinem Staate unter, um diesen über alle andern Staaten zu erheben, und so gleichsam durch die Größe und Macht seines Vaterlandes mit reichen Zinsen sein ihm gebrachtes persönliches Opfer vergütet zu wissen. Ungerechtigkeit und Gewaltsamkeit gegen andre Staaten und Völker ist daher von je die wahre Kraftäußerung des Patriotismus gewesen. Zunächst ist hier noch die Sorge für die Selbsterhaltung wirksam, da die Ruhe, somit die Macht des eigenen Staates, nur durch die Machtlosigkeit der andern Staaten versichert werden zu können scheint, nach der von Machiavelli sehr richtig bezeichneten Maxime: „was du nicht willst, daß man dir zufüge, das füge dem andern zu!" Daß die eigene Ruhe somit nur durch Gewalt und Ungerechtigkeit

gegen auswärts versichert werden kann, muß natürlich auch die eigene Ruhe stets problematisch erscheinen lassen: namentlich muß hierdurch auch der Gewalt und Ungerechtigkeit im eigenen Staate immer die Türe geöffnet bleiben. Die Beschlüsse und Tätlichkeiten, die uns nach außen als gewaltsam kundgeben, können nie ohne gewaltsame Rückwirkung für uns selbst bleiben. Wenn moderne staatspolitische Optimisten von einem allgemeinen Rechtszustande, in welchem sich die Staaten heutzutage gegenseitig zueinander befänden, sprechen, darf man ihnen nur die Nötigung zur Unterhaltung und steten Steigerung der ungeheuren stehenden Heere vorführen, um sie im Gegenteile von der wirklichen Rechtslosigkeit dieses Zustandes zu überführen. Indem es uns nicht einfällt, zeigen zu wollen, wie dies anders sein könnte, bestätigen wir eben nur, daß wir in beständigem, nur durch Waffenstillstände unterbrochenem Kriege nach außen leben, und daß diesem Zustande der innere Zustand des Staates nicht so wesentlich unähnlich ist, daß er als sein vollkommenes Gegenteil gelten dürfte. Bleibt immer die Grundangelegenheit alles Staatswesens die Versicherung der Stabilität, und ist diese Versicherung daran gebunden, daß keine Partei ein unabweisliches Bedürfnis zu einer Grundveränderung empfindet; ist demnach, um diesem Falle vorzubeugen, es unerläßlich, dem dringenden Bedürfnisse des Augenblickes stets zu rechter Zeit abzuhelfen, und darf zur Erkenntnis dieses Bedürfnisses die gemeine praktische Intelligenz des Bürgers für genügend, ja einzig entsprechend gehalten werden: so haben wir anderseits doch auch ersehen, wie die höchste gemeinsame Tendenz des Staates nur durch einen Wahn kräftig aufrecht erhalten werden konnte; und da wir diesen Wahn, als Patriotismus, nicht für wirklich rein, und dem Zwecke der menschlichen Gattung, als solcher, vollkommen entsprechend, erkennen mußten, so haben wir nun auch in diesem Wahne zugleich den gefährlichen Feind der öffentlichen Ruhe und Gerechtigkeit in das Auge zu fassen.

Derselbe Wahn, der den egoistischen Bürger zu den aufopferungsvollsten Handlungen bestimmt, kann durch Irreleitung ebenso zu den heillosesten Verwirrungen und der Ruhe schädlichsten Handlungen führen.

Der Grund hiervon liegt in der gar nicht gering genug zu schätzenden Schwäche der durchschnittlichen menschlichen In-

telligenz, sowie in den so höchst verschiedenen Graden und Abstufungen des Erkenntnisvermögens der Einzelnen, welche zusammengenommen die sogenannte öffentliche Meinung zustande bringen. Die wirklich Achtung vor dieser „öffentlichen Meinung" gründet sich auf der zweifellos sicheren Wahrnehmung dessen, daß niemand richtiger als die Gemeinde selbst ihres wahrhaften nächsten Lebensbedürfnisses inne wird, und die Mittel zur Befriedigung desselben aufzufinden vermag: es wäre bedenklich, wenn hierfür der Mensch mangelhafter organisiert sein sollte, als das Tier. Dennoch werden wir aber oft zu der gegenteiligen Ansicht gedrängt, wenn wir sehen, wie der gewöhnliche Menschenverstand selbst hierfür, d. h. für die richtige Erkenntnis seiner nächsten, gemeinsten Bedürfnisse wenigstens nicht in dem Grade ausreicht, daß es in geselliger Weise und gemeinschaftlich befriedigt werde: wirklich zeigt uns das Vorhandensein von Bettlern, und zuzeiten sogar von Verhungernden, wie schwach es im Grunde um den gemeinsten Menschenverstand stehen müsse. Wir treffen also bereits hier auf eine große Schwierigkeit, die es kosten muß, wirkliche Vernunft in die gemeinsamen Bestimmungen der Menschen zu bringen: mag hiervon wohl der unermeßliche Egoismus jedes einzelnen der Grund sein, der ihn, seine Intelligenz weit überflügelnd, gerade da, wo nur durch Zurückdrängung des Egoismus und Schärfung des Verstandes zur rechten Erkenntnis gelangt werden kann, zu gemeinsamen Beschlüssen bestimmt, so ist eben hier aber die Einwirkung eines falschen Wahnes recht deutlich zu erkennen. Dieser Wahn findet von jeher nur den unersättlichen Egoismus zur Nahrung: diesem wird er aber von außen vorgespiegelt, nämlich durch ebenso egoistische, aber mit einem höheren, wenn auch nicht hohen, Grade von Intelligenz begabte, ehrgeizige Individuen. Diese absichtliche Verwendung und bewußte oder unbewußte Irreleitung des Wahnes kann sich nur der dem Bürger einzig zugänglichen Form desselben, des Patriotismus, in irgendwelcher Entstellung bedienen: er wird sich somit immer als ein gemeinnütziges Streben äußern, und nie hat noch ein Demagog oder Intrigant ein Volk verführt, ohne es auf irgend eine Weise glauben zu machen, es sei in patriotischer Erregung begriffen. Im Patriotismus liegt somit selbst die Handhabe zur Verführung, und die Möglichkeit, die Mittel zu dieser Verführung sich

stets offen zu erhalten, liegt in der künstlich gepflegten großen Bedeutung, welche man der „öffentlichen Meinung" zuzuerkennen vorgibt.

Welche Bewandtnis es nun mit dieser „öffentlichen Meinung" hat, dürften diejenigen am besten wissen, welche die Achtung vor ihr stets im Munde führen und geradeswegs als religiöse Forderung aufstellen. Als ihr Organ gibt sich in unsern Zeiten die „Presse" aus: sie würde sich aufrichtig eigentlich deren Schöpferin nennen können, zieht es jedoch vor, ihre anderseits jedem denkenden und ernsten Beobachter offenliegende, sittliche wie intellektuale Schwäche, ihren gänzlichen Mangel an Selbständigkeit und wahrhaftem Urteile, hinter der hohen Mission zu verbergen, welche sie, im Dienste dieser einzig die Menschenwürde repräsentierenden öffentlichen Meinung, sonderbarerweise zu jeder Unwürdigkeit, zu jedem Widerspruche, zum heutigen Verrat an dem, was gestern für heilig erklärt wurde, bestimmt. Da, wie wir sonst sehen, alles Heilige nur in die Welt zu treten scheint, um zu unheiligen Zwecken verwendet zu werden, dürfte uns der offenbare Mißbrauch, der mit der öffentlichen Meinung getrieben wird, vielleicht noch nicht zu dem Schlusse auf deren üble Beschaffenheit an und für sich berechtigen: nur ist ihr wirkliches Vorhandensein schwierig, oder fast gar nicht nachzuweisen, da sie, ihrer subsumierten Natur nach, nicht im einzelnen Individuum als solchem sich manifestieren kann, wie jeder andre edle Wahn es tut, als welchen wir immerhin den Patriotismus bezeichnen, und welcher gerade im einzelnen Individuum seine stärkste und kenntlichste Manifestation kundgibt. Der vermeintliche Vertreter der „öffentlichen Meinung" gibt sich dagegen immer nur als ihren willenlosen Sklaven zu erkennen, und es ist dieser wunderlichen Macht somit nicht anders beizukommen, als — indem man sie macht. Dies geschieht dann in Wahrheit von der „Presse", und zwar mit dem vollen Eifer des aller Welt verständlichsten Treibens des industriellen Gewerbes. Während jeder Zeitungsschreiber in der Regel nichts andres repräsentiert, als das verkommene Literatentum oder verunglückte reine Geschäftswesen, bilden viele, oder gar alle Zeitungsschreiber zusammen, die ehrfurchtgebietende Macht der „Presse", die Sublimation des öffentlichen Geistes, der praktischen menschlichen Intelligenz, die unzweifel-

hafte Garantie des steten Fortschritts der Menschheit. Jeder bedient sich ihrer nach Bedürfnis, und sie selbst deutet die öffentliche Meinung durch ihr praktisches Verhalten darin an, daß sie für Geld und Vorteil jederzeit zu haben ist.

Es ist gewiß nicht so paradox, als es den Anschein hat, zu behaupten, daß mit der Erfindung der Buchdruckerkunst, ganz gewiß aber mit dem Aufkommen des Zeitungswesens, die Menschheit unmerklich von ihrer Befähigung zu gesundem Urteile verloren hat: nachweislich hat schon mit dem Überhandnehmen der schriftlichen Aufzeichnungen das plastische Gedächtnis, die ausgebreitete Befähigung zur poetischen Konzeption und Reproduktion, bedeutend und zunehmend abgenommen. Der gegenteilige Gewinn hieraus für die Entwicklung der menschlichen Fähigkeiten, im allerweitesten Überblicke gefaßt, muß wohl ebenfalls nachzuweisen sein; jedenfalls kommt er uns aber nicht unmittelbar zugute, denn ganze Generationen, zu denen die unsrige recht vollständig gehört, sind, wie man bei genauem Nachdenken erkennen muß, durch den Mißbrauch, welcher mit der gesunden menschlichen Urteilskraft durch die Wirksamkeit namentlich der modernen Tagespresse getrieben wird, und infolgedessen durch die Erschlaffung, in welche, bei dem allgemein menschlichen Bequemlichkeitshange dieses Urteilsvermögen versunken ist, dermaßen degradiert worden, daß die Menschen, gerade im Gegensatze zu dem, was sie sich vorlügen lassen, für die Teilnahme an wirklich großen Ideen immer unfähiger sich ausweisen.

Am schädlichsten für das gemeine Wohl leidet hierunter der einfache Sinn für Gerechtigkeit: es gibt keine Ungerechtigkeit, Einseitigkeit und Engherzigkeit, die nicht in der Kundgebung der „öffentlichen Meinung“ ihren Ausdruck fände, und zwar — was das Gehässige der Sache vermehrt — stets mit der Leidenschaftlichkeit, welche, für den Anschein, der Wärme des wahren Patriotismus entlehnt ist, an sich aber stets den eigensüchtigsten Motiven der Menschen entspringt. Wer dies genau erfahren will, hat nur der „öffentlichen Meinung“ entgegenzutreten, oder ihr gar zu trotzen: er wird erkennen, daß er hier auf den unzugänglichsten Tyrannen trifft; und niemand wird mehr dazu gedrängt, unter seinem Despotismus zu leiden, als der Monarch, eben weil er der Repräsentant desselben Patriotismus ist, dessen gemeinschädliche Entartung ihm in der

„öffentlichen Meinung" mit der Anmaßung, von ganz derselben Gattung zu sein, entgegentritt.

Im eigentlichsten Interesse des Königs, welches in Wahrheit nur das des reinsten Patriotismus sein kann, scheidet sich dessen unwürdige Stellvertreterin, die öffentliche Meinung, als Interesse der egoistischen Gemeinheit der Masse aus, und die Nötigung, ihren Forderungen dennoch nachzugeben, wird zum ersten Quelle des höheren Leidens, welches nur der König eigentlich als wirklich persönliches erfährt. Rechnen wir hierzu, welche Opfer persönlicher Freiheit an sich der Monarch der „Staatsraison" zu bringen hat, und ermessen wir, wie gerade er nur in der Stellung ist, über den Pariotismus hinausliegende, rein menschliche Beziehungen, z. B. im Verkehre mit den Häuptern andrer Staaten, zu persönlichen Anliegenheiten zu machen, diese aber dann eben der Staatsrücksicht aufopfern zu müssen, so begreift es sich, wie von jeher Sage und Dichtung die Tragik des menschlichen Daseins gerade am Schicksale der Könige am deutlichsten und häufigsten zur Darstellung brachten. Erst am Lose und Leiden der Könige kann die tragische Bedeutung der Welt ganz und voll zur Erkenntnis gebracht werden. Bis zum Könige hinauf ist für jede Hemmung des menschlichen Willens, so weit dieser sich im Staate präzisiert, eine Befreiung denkbar, weil das Streben des Bürgers nicht über die Befriedigung gewisser, innerhalb des Staates zu beschwichtigender Bedürfnisse hinausgeht. Auch der Feldherr und Staatsmann bleibt noch praktischer Realist; er kann in seinen Unternehmungen unglücklich sein und erliegen, aber der Zufall konnte ihn auch begünstigen, das an und für sich nicht Unmögliche zu erreichen: denn er dient immer nur einem bestimmten, praktischen Zwecke. Der König aber will das Ideal; er will Gerechtigkeit und Menschlichkeit; ja, wollte er sie nicht, wollte er nichts andres, als was der einzelne Bürger oder Parteiführer will, so würde gerade die Forderung, die seine Stellung an ihn macht, und welche ihm nur das ideale Interesse gestattet, indem sie ihn zum Verräter an der von ihm repräsentierten Idee macht, ihn in die Leiden versetzen, welche von je den tragischen Dichter zu ihrer Darstellung der Nichtigkeit des menschlichen Lebens und Trachtens überhaupt begeisterten. Wahre Gerechtigkeit und Menschlichkeit sind eben unzuverwirklichende Ideale: in der Stellung

sein, nach ihnen streben, ja zu ihrer Verwirklichung eine unabweisliche Forderung erkennen zu müssen, heißt zum Unglücke bestimmt sein. Was das durchaus edle, wahrhaft königliche Individuum hierdurch unmittelbar empfindet, bleibt aber auch dem für die Erkenntnis seiner tragischen Aufgabe unberufenen, nur durch natürliche Fügung auf den Thron gelangten Individuum in irgendwelcher, nur dem Königtum bestimmten, ungemeinen Art zu erfahren beschieden: der gemeine Kopf, das unedle Herz, welches in niederer Sphäre in vollen staatsbürgerlichen Ehren, mit sich und seiner Umgebung in gründlicher Übereinstimmung, sehr wohl bestehen konnte, verfällt auf der durch unvermeidliche Schickung ihm beschiedenen Höhe einer weithin reichenden und dauernden, an sich oft durchaus unbilligen, daher fast tragisch zu nennenden, Verachtung. Schon daß das für den Thron bestimmte Individuum keine Wahl hat, seinen rein menschlichen Neigungen keine Berechtigung zuerkennen darf, und eine große Stellung ausfüllen muß, zu der nur große Naturanlage befähigen kann, teilt ihm von vornherein ein übermenschliches Geschick zu, dem der Schwachbefähigte bis zur persönlichen Nichtigkeit erliegen muß. Der Hochbefähigte aber ist berufen, die wahre Tragik des Lebens in seiner erhabenen Stellung ganz und tief zu erfahren. Bei leidenschaftlicher, ehrgeiziger Auffassung des patriotischen Ideals wird er zum Heerführer und Eroberer, und unterwirft sich als solcher dem Lose des Gewaltsamen, der Treulosigkeit des Glückes: bei edelmütig menschlicher, mitleidvoller Tendenz der Naturanlage ist aber er berufen, tiefer und schmerzlicher, als alle andere, das Unzulängliche alles Strebens nach wirklicher, vollkommener Gerechtigkeit zu erkennen.

Ihm ist es daher beschieden, inniger und tiefer, als dem Staatsbürger, als solchem, es möglich ist, zu empfinden, wie der Menschheit ein unendlich tieferes und umfassenderes Bedürfnis innewohnt, als welches durch den Staat und dessen Ideal zu befriedigen ist. Wie daher der Patriotismus den Staatsbürger zu der höchsten ihm erreichbaren Höhe erhob, vermag nur die Religion ihn zur eigentlichen Menschenwürde zu führen.

Die Religion ist ihrem Wesen nach grundverschieden vom Staate. Genau in dem Grade erst ist eine reine, höchste Religion in die Welt getreten, als sie gänzlich vom Staate sich aus-

schied, und in sich diesen vollständig aufhob. Staat und Religion vollkommen vereinigt treffen wir nur da an, wo beide noch auf den rohesten Stufen ihrer Bildung und Bedeutung stehen. Die primitive Naturreligion dient einzig den Zwecken, für welche im ausgebildeten Staate der Patriotismus eintritt: mit der vollkommen entwickelten pratriotischen Tugend hat daher auch überall die alte Naturreligion für den Staat ihre Bedeutung verloren. So lange sie aber in Blüte ist, begreifen die Menschen unter ihren Göttern ihr höchstes praktisches Staatsinteresse: der Stammgott ist der Repräsentant der Zusammengehörigkeit der Stammesgenossen: die übrigen Naturgötter werden zu Penaten, Schützern des Hauses, der Stadt, der Felder und Herden. Erst da, wo diese Religionen im vollkommen ausgebildeten Staate vor der nun entwickelten patriotischen Pflicht erblaßten und zur unwesentlichen Zeremonienpflege herabsinken, erst da, wo das „Fatum" sich als politische Notwendigkeit darstellte, konnte die wirkliche Religion in die Welt treten. Ihre Grundlage ist das Gefühl der Unseligkeit des menschlichen Daseins, die tiefe Unbefriedigung des rein menschlichen Bedürfnisses durch den Staat. Ihr innerster Kern ist Verneinung der Welt, d. h. Erkenntnis der Welt als eines nur auf einer Täuschung beruhenden, flüchtigen und traumartigen Zustandes, sowie erstrebte Erlösung aus ihr, vorbereitet durch Entsagung, erreicht durch den Glauben.

In der wahren Religion findet somit eine vollständige Umkehr aller der Bestrebungen statt, welche den Staat gründeten und organisierten: was hier nicht zu erreichen war, gibt das menschliche Gemüt auf diesem Wege zu erlangen auf, um auf einem gänzlich entgegengesetzten sich dessen zu versichern. Der religiösen Vorstellung geht die Wahrheit auf, es müsse eine andre Welt geben, als diese, weil in ihr der unerlöschliche Glückseligkeitstrieb nicht zu stillen ist, dieser Trieb somit eine andre Welt zu seiner Erlösung fordert. Welches ist nun diese andre Welt? So weit die intellektualen Vorstellungsfähigkeiten des menschlichen Verstandes reichen, und in ihrer praktischen Anwendung als Vernunft sich geltend machen, ist durchaus keine Vorstellung zu gewinnen, welche nicht genau immer nur wieder diese selbe Welt des Bedürfnisses und des Wechsels erkennen ließe: da diese der Quell unsrer Unseligkeit ist, muß daher jene andre Welt der Erlösung von dieser Welt genau so verschieden

sein, als diejenige Erkenntnisart, durch welche wir sie erkennen sollen, verschieden von derjenigen sein muß, welcher einzig diese täuschende leidenvolle Welt sich darstellt.

Wir sahen, daß im Patriotismus bereits des einzelnen, durchaus nur vom persönlichen Interesse bestimmten Individuums, ein Wahn sich bemächtigt, welcher die Gefahr des Staates ihm als unendlich gesteigerte persönliche Gefahr erscheinen läßt, für deren Abwendung er sich dann mit ebenso gesteigertem Eifer aufopfert. Wo es nun aber gilt, dem im Grunde einzig sich entscheidenden persönlichen Egoismus die ganze Welt, den vollständigen Zusammenhang all' der Verhältnisse, in welchem ihm bisher einzig Befriedigung zu erlangen möglich schien, als nichtig empfinden zu lassen, seinen Eifer auf freiwilliges Entsagen und Leiden zu richten, um ihn von dieser Welt unabhängig zu machen, muß diese wunderwirkende Vorstellung, die wir, der gemeinen praktischen Vorstellungsweise gegenüber, nur als Wahn auffassen können, einen so erhabenen, mit allem übrigen durchaus unvergleichlichen Quell haben, daß der notwendige Schluß auf ihn aus dieser übernatürlichen Wirkung uns in Wahrheit als einzige Möglichkeit einer Vorstellung von ihm selbst gestattet sein kann. —

Wer die Erkenntnis des Wesens des christlichen Glaubens damit für abgetan hält, daß er diesen für eine versuchte Befriedigung des maßlosesten Egoismus erklärt, vermöge welcher etwa der Kontrahent gegen Entsagung und freiwilliges Leiden in diesem verhältnismäßig kurzen und flüchtigen Leben die ewige, nie endende Seligkeit gewänne, der würde hiermit genau nur die Vorstellungsart bezeichnen, welche allerdings dem unerschütterten menschlichen Egoismus einzig zugänglich ist, durchaus aber nicht die wahnverklärte Vorstellung, welche demjenigen zu eigen ist, der freiwilliges Entsagen und Leiden wirklich ausübt. Durch freiwilliges Leiden und Entsagen ist dagegen praktisch der Egoismus bereits aufgehoben, und wer sie erwählt, möge er damit was immer erreichen wollen, ist hierdurch in Wahrheit bereits der in Raum und Zeit befangenen Vorstellung enthoben; denn er kann unmöglich mehr ein in Zeit und Raum, seien diese auch als ewig und unermeßlich vorgestellt, liegendes Glück suchen, Das, was ihm die übermenschliche Kraft gibt, freiwillig zu leiden, muß bereits selbst von ihm als ein, jedem andern

unerkennbares, tiefinneres, gar nicht anders als durch äußere Leiden der Welt mitteilbares, Glück empfunden werden: es muß das unermeßlich erhabene Wonnegefühl der Weltüberwindung sein, gegen welche das eitle Behagen des Welteroberers geradezu kindisch nichtig erscheint.

Aus diesem, über alles erhabenen, Erfolge haben wir auf die Natur des göttlichen Wahnes selbst zu schließen; und um ihn uns irgendwie vorzustellen, haben wir daher genau auf das zu achten, wie er sich dem religiösen Weltüberwinder darstellt, indem wir uns eben nur diese Vorstellung rein zu wiederholen und zu vergegenwärtigen suchen, keineswegs aber so, wie wir ihn uns für unsre, von der des Religiösen gänzlich verschiedene Vorstellungsart etwa zurecht zu legen für gut halten möchten. —

Wie die höchste Kraft der Religion sich im Glauben kundgibt, liegt ihre wesentliche Bedeutung in ihrem Dogma. Nicht durch ihre praktische Bedeutung für den Staat, also durch ihr Moralgesetz, ist die Religion wichtig; denn die Grundzüge jeder Moral finden sich in jeder, auch der unvollkommensten Religion: sondern durch ihren unermeßlichen Wert für das Individuum bekundet die christliche Religion ihre erhabene Bedeutung, und zwar durch ihr Dogma. Das Wundervolle und ganz Unvergleichliche des religiösen Dogmas besteht darin, daß das, was auf dem Wege des Nachdenkens durch die richtigste philosophische Erkenntnis nur in negativer Form gefaßt werden kann, in ihm sich in positiver Form darstellt; d. h. wenn der Philosoph bis zur Darstellung der Irrigkeit und Ungeeignetheit derjenigen natürlichen Vorstellungsart gelangt, vermöge welcher uns die Welt, wie sie sich uns gemeinhin darstellt, als eine unzweifelhafte Realität erscheint; so stellt das religiöse Dogma die andre, bisher unerkannte Welt dar, und zwar mit solch' unfehlbarer Sicherheit und Bestimmtheit, daß der Religiöse, dem sie aufgegangen ist, hierüber in die unerschütterlichste, tiefbeseligendste Ruhe gerät. Wir müssen annehmen, daß der gemeinen menschlichen Erkenntnis diese in ihrer Wirkung so unsäglich beglückende, nur nach der Kategorie des Wahnes zu fassende Vorstellung, oder besser unmittelbare Wahrnehmung des Religiösen, wie ihrem Gehalte, so auch ihrer Gestalt nach, durchaus fremd und unvorstellbar bleibt. Was dagegen aus ihr und über sie, zu ihrer Mitteilung an den Profanen, an das Volk, kundgegeben

wird, kann nichts andres als eine Art von Allegorie sein, nämlich gewissermaßen eine Übertragung des Unaussprechlichen, nie Wahrgenommenen und aus unmittelbarer Anschauung Verständlichen, in die Sprache des gemeinen Lebens und der einzig ihm möglichen, an sich irrigen Erkenntnis. In dieser heiligen Allegorie wird versucht, der weltlichen Vorstellung das Geheimnis der göttlichen Offenbarung zuzuführen: sie kann sich zu dem vom Religiösen unmittelbar Angeschauten nur dem ähnlich verhalten, wie sich der am Tage erzählte Traum zu dem wirklichen Traume der Nacht verhält: diese Erzählung wird nämlich gerade für das Allerwesentlichste des Mitzuteilenden schon so stark mit den Eindrücken des gewöhnlichen Tageslebens behaftet, und durch sie entstellt sein, daß sie weder den Erzähler wirklich befriedigt — da er fühlt, es sei gerade das Wichtigste eigentlich ganz anders gewesen —, noch auch den Zuhörer mit der Sicherheit der Erfahrung von etwas vollkommen Begreiflichem und an sich Verständlichem erfüllt. Ist somit schon die uns selbst von dem tief erregenden Traume übrig bleibende Vorstellung eigentlich nur eine allegorische Übertragung, deren wesentliche Unübereinstimmung mit dem Originale uns als beängstigendes Bewußtsein verbleibt, und kann daher die vom Zuhörer empfangene Kenntnis nur eine im Grunde wesentlich entstellte Vorstellung von jenem Originale sein, so bleibt doch immerhin diese Mitteilung, wie sie ähnlich auch von der wirklich empfangenen göttlichen Offenbarung nicht anders zu erlangen ist, der einzige Weg zur Kundgebung dieser Empfängnis an den Laien: auf ihm bildet sich das Dogma, und dieses ist das der Welt einzig Erkenntliche der Offenbarung, welches sie daher auf Autorität anzunehmen hat, um an dem, was sie nicht selbst sah, mindestens durch Glauben teilhaftig zu werden. Daher wird dem Volke am allereindringlichsten eben der Glaube empfohlen: der Religiöse, durch eigene Anschauung des Heiles teilhaftig Gewordene, fühlt und weiß, daß der Laie, dem die Anschauung selbst noch fremd blieb, nur den Weg des Glaubens zur Erkenntnis des Göttlichen vor sich hat, und dieser muß, soll er erfolgreich sein, in dem Maße innig, unbedingt und zweifellos sein, als das Dogma in sich all' das Unbegreifliche, und der gemeinen Erkenntnis widerspruchvoll Dünkende enthält, welches durch die unvergleichliche Schwierigkeit seiner Abfassung bedingt war.

Die eigentliche Entstellung des durch göttliche Offenbarung erschauten Grundwesens der Religion, somit des wahrhaften, an sich der gemeinen Erkenntnis unmitteilbaren Grundwesens derselben, ist daher wohl durch die erwähnte Schwierigkeit der Abfassung des Dogmas im ersten Grunde selbst bedingt; sie wird an sich aber erst merklich und wirklich von da ab, wo die Natur des Dogmas nach der Form der gemeinen kausalen Erkenntnis in Untersuchung gezogen wird. Zu dem hieraus sich herleitenden Verderbnis der Religion selbst, deren Allerheiligstes eben das unbezweifelbare, durch innigen Glauben beseligende Dogma ist, führt die unausweichliche Forderung, es gegen die Angriffe der gemeinen menschlichen Erkenntnis zu verteidigen, dieser es zu erklären und faßlich zu machen. Diese Forderung wird in dem Grade drängender, als die Religion, die ihren ursprünglichen Quell nur im tiefsten Abgrunde des weltflüchtigen Gemütes hatte, wiederum in ein Verhältnis zum Staate tritt. Der die Jahrhunderte der Entwicklung der christlichen Religion zur Kirche und ihrer völligen Umbildung zum Staatsinstitute durchlaufende, in den mannigfachsten Formen immer wiederkehrende Streit über die Richtigkeit und Vernunftmäßigkeit des religiösen Dogmas und seiner Punkte, bietet uns die schmerzlich widerliche Belehrung der Krankheitsgeschichte eines Wahnsinnigen. Zwei absolut inkongruente, ihrer ganzen Natur nach vollständig verschiedene Anschauungs- und Erkenntnisarten, durchkreuzen sich in diesem Streite, ohne je inne werden zu lassen, daß sie eben grundverschieden seien; wobei man jedoch den wirklich religiösen Verteidigern des Dogmas mit Recht zuerkennen muß, daß sie grundsätzlich vom Bewußtsein der verschiedenartigen Erkenntnisweise, die ihnen im Gegensatze zu der weltlichen zu eigen, ausgingen; während das schreckliche Unrecht, zu welchem sie endlich gedrängt wurden, darin bestand, daß sie, da eben mit menschlicher Vernunft nichts auszurichten war, zum leidenschaftlichen Eifer und zur unmenschlichsten Anwendung der Gewalt sich hinreißen ließen, somit praktisch zum vollsten Gegensatze der Religiosität ausarteten. Die trostlos materialistische, industriell nüchterne, gänzlich entgöttlichte Gestaltung der modernen Welt verdankt sich dagegen dem entgegengesetzten Eifer des gemeinen praktischen Verstandes, das religiöse Dogma sich nach den Kausalgesetzen des Zusammenhanges der Phäno-

mene des natürlichen und bürgerlichen Lebens zu erklären, und was dieser Erklärungsweise widerstrebt, als vernunftloses Hirngespinst zu verwerfen. Nachdem die Kirche in ihrem Eifer zu den Waffen der staatsrechtlichen Exekution gegriffen, somit selbst zur politischen Macht sich gestaltet hatte, mußte, da zu solcher Macht jedenfalls im religiösen Dogma keine rechtliche Begründung lag, der Widerspruch, in den sie mit sich selbst geraten war, zur wirklich rechtlichen Waffe in der Hand ihrer Gegner werden; und wir sehen sie heutzutage, welcher andre Anschein auch noch mühsam gewahrt werden möge, zum staatlichen Institute erniedrigt, zum Zwecke des staatlichen Gemeinwesens verwendet, womit sie sich als nützlich, nicht aber mehr als göttlich erweist. —

Hätte hiermit aber auch die Religion aufgehört?

Gewiß nicht! Sie lebt nur da, wo sie ihren ursprünglichen Quell und einzig richtigen Sitz hat, im tiefsten, heiligsten Innern des Individuums, da, wohin nie ein Streit der Rationalisten und Supranaturalisten, noch des Klerus und des Staates gelangte; denn, dieses eben ist das Wesen der wahren Religion, daß sie, dem täuschenden Tagesscheine der Welt ab, in der Nacht des tiefsten Innern des menschlichen Gemütes als andres, von der Weltsonne gänzlich verschiedenes, nur aus dieser Tiefe aber wahrnehmbares Licht leuchtet. —

Es ist nicht anders! Die tiefste Erkenntnis läßt uns begreifen, daß im eigenen inneren Grunde des Gemütes, nicht aber aus der nur von außen uns vorgestellten Welt, die wahre Beruhigung uns kommen kann: unsre Wahrnehmungsorgane für die äußere Welt sind nur zur Auffindung der Mittel der Befriedigung für das Bedürfnis des dieser Welt gegenüber eben sich so vereinzelt und bedürftig vorkommenden Individuums bestimmt; unmöglich können wir mit denselben Organen den Grund der Einheit aller Wesen erkennen, sondern dies gestattet sich uns einzig durch das neue Erkenntnisvermögen, welches uns plötzlich wie durch Gnade erweckt wird, sobald die Eitelkeit der Welt sich uns selbst auf irgendwelchem Wege zum innigen Bewußtsein bringt. Der wahrhaft Religiöse weiß daher auch, daß er der Welt nicht eigentlich auf theoretischem Wege, oder gar durch Disputation und Kontroverse, seine innere, tief beseligende Anschauung mitteilen, und sie von der Wahrhaftigkeit

keit derselben überzeugen kann: er kann dies nur auf praktischem Wege durch das Beispiel, durch die Tat der Entsagung, der Aufopferung, durch unerschütterliche Sanftmut, durch die erhabene Heiterkeit des Ernstes, der sich über all' sein Tun verbreitet. Der Heilige, der Märtyrer, ist daher der wahre Vermittler des Heiles; an ihm erkennt das Volk auf die ihm einzig begreifliche Weise, von welchem Inhalte die Anschauung sein müsse, deren es selbst nur durch Glauben, noch nicht aber durch eigene, unmittelbare Erkenntnis teilhaftig werden kann. Es liegt daher ein tiefer und wahrhaftiger Sinn darin, daß das Volk nur durch seine innig geliebten Heiligen sich an Gott wendet, und es spricht nicht für die vermeintliche wahre Aufklärung unsres Zeitalters, daß z. B. jeder englische Krämer, sobald er seinen Sonntagsrock angezogen und das rechte Buch mit sich genommen hat, der Meinung ist, jetzt in unmittelbaren persönlichen Verkehr mit Gott zu treten. Ein richtiges Verständnis desjenigen Wahnes, in welchem sich ersichtlich eine höhere Welt der gemeinen menschlichen Vorstellungsweise dadurch mitteilt, daß er ihn eine innige Unterworfenheit unter diese empfinden läßt, ist dagegen einzig imstande, zur Erkenntnis der tiefsten Anliegen der Menschheit zu führen; wobei allerdings festzuhalten ist, daß zu jener Unterwerfung wir nur durch das bezeichnete Beispiel wahrer Heiligkeit veranlaßt werden dürfen, nicht aber von einem herrschwütigen Klerus durch eitle Berufung auf das bloße Dogma dazu aufgefordert werden können. —

Die bezeichnete Eigenschaft der wahrhaften Religiosität, welche sich, aus dem angegebenen tiefen Grunde, nicht durch Disput, sondern einzig durch das tätige Beispiel kundgibt, wird, wenn sie dem Könige innewohnt, zur einzigen, dem Staate wie der Religion vorteilhaften Offenbarung, durch welche diese mit jenem in Beziehung tritt. Wie ich zuvor nachwies, ist niemand mehr als e r durch seine hohe, fast übermenschliche Stellung dazu gedrängt, das Leben nach seinem tiefsten Ernste zu erfassen, und — wenn er diese seiner Stellung einzig würdige Einsicht gewinnt — ist niemand des erhabenen Trostes und der Stärkung, wie nur die wahre Religion sie gewährt, bedürftiger, als er. Was keine Klugheit des Politikers erreicht, wird ihm, so ausgerüstet und befähigt, einzig dann möglich werden: aus jener Welt in diese blickend, wird der traurige Ernst, mit

welchem ihn der Anblick der dort herrschenden Leidenschaften erfüllt, ihn zur Ausübung strenger Gerechtigkeit befähigen; die innige Erkenntnis dessen, daß alle diese Leidenschaften aber nur aus dem einen großen Leiden der unerlösten Menschheit selbst entspringen, wird ihn hingegen mitleidend zur Gnade stimmen. Unbeugsame Gerechtigkeit, stets bereite Gnade — hier ist das Mysterium des königlichen Ideales! Dem Staate zugewandt, ihm zum Heile gereichend, entsteht die Möglichkeit der Erreichung dieses Ideales aber nicht aus der Tendenz des Staates, sondern aus der Religion: und hier wäre daher der glücklichste Vereinigungspunkt, in welchem Staat und Religion, wie in den ahnungsvollen Uranfängen beider, wiederum zusammenfielen. — —

Wir haben hier dem Könige eine so ungemeine, wiederholt als fast übermenschlich bezeichnete Stellung zugesprochen, daß die Frage nahe tritt, wie die stets gleiche Behauptung derselben dem menschlichen Individuum, auf dessen natürliche Befähigung wiederum immer nur die Möglichkeit hierzu berechnet ist, durchführbar sein soll, ohne zu erliegen. Wirklich herrscht so großer Zweifel an der Möglichkeit der Erreichung des königlichen Ideales, daß von vornherein in der Ausbildung der Staatsverfassungen hiergegen Bedacht genommen wird. Auch wir könnten uns die Befähigung eines Monarchen zur Erfüllung seiner höchsten Aufgabe nur unter ähnlichen Bedingungen vorstellen, wie wir sie beim Aufsuchen der Möglichkeit des Bestehens und Wirkens alles Ungemeinen und Außerordentlichen in dieser gemeinen Welt uns begreiflich zu machen veranlaßt sind. Jeder wahrhaft große Geist, wie ihn die stets überwuchernde Masse der menschlichen Generationskraft doch nur so ungeheuer selten hervorbringt, setzt uns bei näherer sympathischer Betrachtung in Erstaunen darüber, wie es ihm möglich ward, in dieser Welt längere Zeit, nämlich so lange, als er das ihm Genügende zu leisten hatte, auszuhalten.

Der große, wahrhaft edle Geist unterscheidet sich von der gemeinen Alltagsorganisation namentlich dadurch, daß jeder, oft der anscheinend geringste Anlaß des Lebens und Weltverkehrs imstande ist, sich ihm schnell im weitesten Zusammenhange mit

den wesentlichsten Grundphänomenen alles Daseins, somit das Leben und die Welt selbst in ihrer wirklichen, schrecklich ernsten Bedeutung zu zeigen: der naive gemeine Mensch, der für gewöhnlich nur das äußerlichste, für das augenblickliche Bedürfnis praktisch Verwendbare solcher Anlässe wahrnimmt, gerät, wenn dann einmal durch eine ungewöhnliche Fügung dieser schreckliche Ernst sich ihm plötzlich offenbart, in eine solche Bestürzung, daß der Selbstmord sehr häufig die Folge hiervon ist. Der ungewöhnliche, große Mensch befindet sich gewissermaßen täglich in der Lage, in welcher der gewöhnliche sofort am Leben verzweifelt. Gewiß schützt gegen diesen Erfolg den von mir gemeinten großen, wahrhaft religiösen Menschen eben der zur Norm aller Anschauung gewordene erhabene Ernst seiner innigen Urerkenntnis vom Wesen der Welt; er ist jeden Augenblick auf das furchtbare Phänomen gefaßt: auch ist er mit der Sanftmut und Geduld gewaffnet, welche ihn nie in leidenschaftliche Aufwallung über die etwa überraschende Erscheinung des Übels geraten lassen.

Dennoch müßte in ihm die Sehnsucht, dieser Welt gänzlich den Rücken zu wenden, notwendig und unabweislich zwingend anwachsen, wenn es nicht auch für ihn, wie für den in steter Sorge dahinlebenden gemeinen Menschen, eine gewisse Zerstreuung, eine periodische völlige Abwendung von dem, sonst ihm stets gegenwärtigen Ernste der Welt gäbe. Was für den gemeinen Menschen Unterhaltung und Vergnügen ist, muß für ihn, nur eben in der ihm entsprechenden edlen Form, ebenfalls vorhanden sein; und was ihm diese Abwendung, diese edle Täuschung, möglich macht, muß wiederum ein Werk jenes Menschen erlösenden Wahnes sein, der überall da seine Wunder verrichtet, wo die normale Anschauungsweise des Individuums sich nicht weiter zu helfen weiß. Dieser Wahn muß in diesem Falle aber vollkommen aufrichtig sein; er muß sich von vornherein als Täuschung bekennen, um von demjenigen willig aufgenommen zu werden, der wirklich nach zerstreuender Täuschung, in dem von mir gemeinten großen und ernsten Sinne, verlangt. Das vorgeführte Wahngebilde darf nie Veranlassung geben, den Ernst des Lebens durch einen möglichen Streit über seine Wirklichkeit und beweisbare Tatsächlichkeit anzuregen oder zurückzurufen, wie dies das religiöse Dogma tut: sondern seine eigenste Kraft

muß es gerade dadurch ausüben, daß es den bewußten Wahn an die Stelle der Realität setzt. Dies leistet die **Kunst**; und sie zeige ich daher beim Abschiede meinem hochgeliebten Freunde als den freundlichen Lebensheiland, der zwar nicht wirklich und völlig aus dem Leben hinausführt, dafür aber innerhalb des Lebens über dieses erhebt und es selbst uns als ein Spiel erscheinen läßt, das, wenn es selbst zwar auch ernst und schrecklich erscheint, uns hier doch wiederum nur als ein Wahngebilde gezeigt wird, welches uns als solches tröstet und der gemeinen Wahrhaftigkeit der Not entrückt. Das Werk der edelsten Kunst wird von ihm gern zugelassen werden, um, an die Stelle des Ernstes des Lebens tretend, ihm die Wirklichkeit wohltätig in den Wahn aufzulösen, in welchem sie selbst, diese ernste Wirklichkeit, uns endlich wiederum nur als Wahn erscheint: und im entrücktesten Hinblicke auf dieses wundervolle Wahnspiel wird ihm endlich das unaussprechliche Traumbild der heiligsten Offenbarung, urverwandt sinnvoll, deutlich und hell wiederkehren, — dasselbe göttliche Traumbild, das, im Disput der Kirchen und Sekten ihm immer unkenntlicher geworden, als endlich fast unverständliches Dogma ihn nur noch ängstigen konnte. Die Nichtigkeit der Welt, hier ist sie offen, harmlos, wie unter Lächeln zugestanden: denn, daß wir uns willig täuschen wollten, führte uns dahin, ohne alle Täuschung die Wirklichkeit der Welt zu erkennen. —

So ward es mir denn möglich, auch von diesem ernsten Ausgange in die wichtigsten Gebiete des Lebensernstes, ohne mich zu verlieren und ohne zu heucheln, zu meiner geliebten Kunst zurückzukehren. Wird mein Freund mich teilnahmvoll verstehen, wenn ich bekenne, auf diesem Wege erst das volle Bewußtsein ihrer Heiterkeit wiedergewonnen zu haben?

Deutsche Kunst und deutsche Politik.

I.

In seinen vortrefflichen „Untersuchungen über das europäische Gleichgewicht" schließt Constantin Frantz seine Darstellung des in der Napoleonischen Propaganda ausgesprochenen Einflusses der französischen Politik auf das europäische Staatensystem mit folgendem Satze ab:

„Es ist aber eben nichts andres als die Macht der französischen Zivilisation, worauf diese Propaganda beruht, und ohne welche sie selbst ganz machtlos sein würde. Sich der Herrschaft dieser materialistischen Zivilisation zu entziehen ist darum der einzig wirksame Damm gegen diese Propaganda. Und dies gerade ist Deutschlands Beruf, weil von allen Kontinentalländern nur Deutschland die erforderlichen Anlagen und Kräfte des Geistes und Gemütes besitzt, um eine edlere Bildung zur Geltung zu bringen, gegen welche die französische Zivilisation keine Macht mehr haben wird. Das wäre die rechte deutsche Propaganda und ein sehr wesentlicher Beitrag zur Wiederherstellung des europäischen Gleichgewichtes."

Wir stellen diesen Ausspruch eines der umfassendsten und originellsten politischen Denker und Schriftsteller, auf welchen die deutsche Nation stolz zu sein hätte, wenn sie nur erst ihn zu beachten verstünde, an die Spitze einer Reihe von Untersuchungen, zu welchen das wohl nicht uninteressante Problem des Verhältnisses der Kunst zur Politik im allgemeinen, der deutschen Kunst-

bestrebungen zu dem Streben der Deutschen nach einer höheren politischen Bedeutung im besonderen, uns anregt. Dieses besondere Verhältnis läßt sich auf den ersten Blick als so eigentümlicher Art erkennen, daß es lohnend erscheint, von ihm aus auf jenes allgemeinere Verhältnis prüfend und vergleichend weiter zu schließen, — lohnend für die Hebung eines edlen Selbstvertrauens der Deutschen, weil eben die universale Bedeutung schon dieses besonderen Verhältnisses, wie mit ihr den Bestrebungen der andern Nationen zugleich versöhnend entgegengetreten wird, den vorzüglichen Beruf zu dieser Versöhnung sehr erkenntlich der Anlage und Entwicklung des deutschen Geistes zuspricht.

Daß Kunst und Wissenschaft ihren ganz eigenen, vom politischen Leben eines Volkes durchaus abseits liegenden Weg der Entwicklung, der Blüte und des Verfalles gingen, hat diejenigen bedünken müssen, welche vorzüglich die Wiedergeburt der neueren Kunst unter den politischen Verhältnissen der Ausgangsperiode des Mittelalters in Betracht zogen, und einen fördernden Zusammenhang des Verfalles der römischen Kirche, der Herrschaft der dynastischen Intrigue in den italienischen Staaten, sowie des Druckes der geistlichen Inquisition in Spanien, mit der unerhörten Kunstblüte Italiens und Spaniens in der gleichen Zeit unmöglich anerkennen zu dürfen glaubten. Daß das heutige Frankreich an der Spitze der europäischen Zivilisation steht, und dabei gerade die tiefste Verkommenheit an wahrhaft geistiger Produktivität aufdeckt, erscheint als neuer Widerspruch: hier, wo Glanz, Macht und anerkannte Herrschaft über alle nur erdenklichen Formen des öffentlichen Lebens fast aller Länder und Völker unleugbar vorliegen, verzweifelt der beste Geist des sich selbst so vorzüglich geistreich dünkenden Volkes an der Möglichkeit, aus den Irrwegen des entwürdigendsten Materialismus zu irgendwelcher Anschauung des Schönen sich aufzuschwingen. Soll dort den nie verschwindenden Klagen über die Beschränkung der politischen Freiheit der Nation recht gegeben werden (und man schmeichelt sich damit, hierin einzig den Grund auch der Verderbnis des öffentlichen Kunstgeistes zu erkennen), so dürften diese Klagen nicht ohne Grund mit dem Hinweis auf jene Perioden der italienischen und spanischen Kunstblüte bekämpft werden, wo äußerer Glanz und entscheidender Einfluß auf

die Zivilisation Europas mit sogenannter politischer Unfreiheit, nicht unähnlich wie jetzt in Frankreich, Hand in Hand gingen. Daß die Franzosen zu keiner Zeit ihres Glanzes eine der italienischen nur entfernt gleichkommende Kunst oder eine an die spanische hinanreichende poetische Literatur hervorbringen konnten, muß einen besonderen Grund haben. Vielleicht erklärt er sich aus einem Vergleiche Deutschlands mit Frankreich zu einer Zeit des größten Glanzes des letzteren und des tiefsten Verfalles des ersteren. Dort Louis XIV., hier ein deutscher Philosoph, welcher in dem glänzenden Despoten Frankreichs den berufenen Herrn der Welt erblicken zu müssen glaubte: unleugbar ein Ausdruck des tiefsten Elends der deutschen Nation! Damals stellten Louis XIV. und seine Höflinge auch für das, was als schön gelten sollte, die Gesetze auf, über welche im tiefsten Grunde der Anschauung der Dinge die Franzosen noch unter Napoleon III. nicht hinausgekommen sind; von hier an das Vergessen der eigenen Geschichte, die Ausrottung der eigenen Keime einer nationalen Dichtkunst, die Verderbnis der aus Italien und Spanien eingeführten Kunst und Poesie, die Umformung der Schönheit in die Eleganz, der Anmut in den Anstand. Unmöglich ist es für uns zu erkennen, was die wahrhaften Anlagen des französischen Volkes aus sich hätten erzeugen können; es hat sich, wenigstens in dem, was als seine „Zivilisation" gilt, so gänzlich dieser Anlagen selbst entäußert, daß wir nicht mehr darauf zu schließen vermögen, wie es sich ohne diese Umformung ausnehmen würde. Und solches geschah diesem Volke, als es sich auf einer hohen Stufe seines Glanzes und seiner Macht befand, in seinem Fürsten selbstvergessen sich widerspiegelte; es geschah mit so bestimmter Energie, diese seine zivilisierte Form drückte sich allen europäischen Völkern so eindringlich auf, daß man noch heute mit dem Blick in die Befreiung von diesem Joche in das Chaos zu sehen glaubt, in welchem mit Recht der Franzose sich auch als völliger Barbar angelangt sieht, sobald er aus der Sphäre seiner Zivilisation sich hinausschwingt.

Ermißt man das wahrhaft Freiheitsmörderische dieses Einflusses, welcher das eigentümlichste deutsche Herrschergenie der neueren Zeit, Friedrich den Großen, wiederum so gänzlich beherrschte, daß er mit geradeswegs leidenschaftlicher Verachtung

auf deutsches Wesen herabblickte, so müssen wir gestehen, daß eine Erlösung aus diesem ersichtlichen Verkommnis der europäischen Menschheit an Wichtigkeit nicht ungleich der Tat der Zertrümmerung des römischen Weltreiches mit seiner nivellierenden, endlich ertötenden Zivilisation erachtet werden könnte. Wie dort eine völlige Regeneration des europäischen Völkerblutes nötig war, dürfte hier eine Wiedergeburt des Völkergeistes erforderlich sein, und wirklich scheint es derselben Nation, von welcher einst jene Regeneration ausging, vorbehalten zu sein, auch diese Wiedergeburt zu vollbringen; denn so ersichtlich nachweisbar, wie kaum ein andres Datum der Geschichte, ist die eigene Wiedergeburt des deutschen Volkes aus dem deutschen Geiste hervorgegangen, im vollen Gegensatze zu der übrigen „Renaissance" der neueren Kulturvölker Europas, von denen wenigstens an dem französischen Volke ebenso ersichtlich statt einer Wiedergeburt eine unerhört und unvergleichlich willkürliche bloße Umformung auf rein mechanischem Wege von oben nachzuweisen ist.

Eben zu der Zeit, in welcher der genialste deutscher Herrscher nur mit Abscheu über den Dunstkreis jener französischen Zivilisation hinwegzublicken vermochte, ging diese in der Geschichte beispiellose Wiedergeburt des deutschen Volkes aus dem Geiste vor sich. Von ihr singt Schiller:

„Kein Augustisch Alter blühte,
Keines Medicäers Güte
Lächelte der deutschen Kunst;
Sie ward nicht gepflegt vom Ruhme,
Sie entfaltete die Blume
Nicht am Strahl der Fürstengunst."

Wollen wir diesen so sprechenden Reimen des großen Dichters in schlichter Prosa noch beifügen, daß bei der Wiedergeburt der deutschen Kunst von einer Zeit die Rede ist, wo anderseits ohne seine Fürstenhäuser das deutsche Volk kaum noch zu erkennen war, daß nach der unerhörten Zertrümmerung aller bürgerlichen Kultur in Deutschland durch den dreißigjährigen Krieg *alle* Macht, ja selbst alle Fähigkeit der Bewegung in irgendwelcher Lebenssphäre einzig in der fürstlichen Gewalt lag, und daß diese fürstlichen Höfe, in welchen einzig die Macht, ja die Existenz der deutschen Nation sich aussprach, mit fast skrupulöser Gewissen-

haftigkeit sich als dürftige Nachbildungen des französischen Königshofes gebärdeten, so erhalten wir einen allerdings zu ernstem Nachdenken herausfordernden Kommentar der Schillerschen Strophe. Sollte uns bei diesem Nachsinnen ein stolzes Wohlgefühl von der unversiegbaren Kraft des deutschen Geistes entstehen, und würden wir, von diesem Gefühle geleitet, uns zu der Annahme ermutigen können, daß im Grunde genommen schon jetzt, trotz des fast noch ungebrochenen Einflusses der französischen Zivilisation auf den öffentlichen Geist der europäischen Völker, ihr dieser deutscher Geist als gleichmächtig gerüsteter Nebenbuhler gegenüberstünde, so möchten wir, um diesen Gegensatz auch seiner politischen Bedeutung nach zu bezeichnen, in Kürze den Satz aufstellen: die französische Zivilisation sei ohne das Volk, die deutsche Kunst ohne die Fürsten entstanden; die erstere könne zu keiner gemütlichen Tiefe gelangen, weil sie das Volk nur überkleide, nicht aber ihm in das Herz dringe; der zweiten gebräche es dagegen an Macht und adeliger Vollendung, weil sie die Höfe der Fürsten noch nicht erreichen und die Herzen der Herrscher dem deutschen Geiste noch nicht erschließen konnte. Das Fortbestehen der Herrschaft der französischen Zivilisation fiele daher mit dem Fortbestehen einer wahrhaftigen Entfremdung zwischen dem Geiste des deutschen Volkes und dem Geiste seiner Fürsten zusammen; es wäre demnach der Triumph der französischen, seit Richelieu auf die europäische Hegemonie zielenden Politik, diese Entfremdung aufrecht zu erhalten und zu vervollständigen: wie dieser die religiösen Streitigkeiten und die Machtantagonismen zwischen Fürsten und Reich zur Begründung der französischen Oberherrschaft benützte, so würde es, unter den veränderten Zeitumständen, die fortgesetzte Sorge begabter französischer Gewalthaber sein müssen, den verführerischen Einfluß der französischen Zivilisation, wenn nicht zur Unterjochung der europäischen Völker, doch zur offenbaren Unterordnung des Geistes der deutschen Höfe unter ihre Macht anzuwenden. Vollständig gelang dieses Unterjochungsmittel im vorigen Jahrhunderte, wo wir mit Erröten sehen, daß deutsche Fürsten mit zugesandten französischen Tänzerinnen und italienischen Sängern in nicht viel ehrenderer Weise gefangen und dem deutschen Volke entfremdet wurden, wie noch heute wilde Neger-

fürsten durch Glasperlen und klingende Schellen betört werden. Wie mit dem Volke zu verfahren wäre, welchem seine gleichgültig gewordenen Fürsten endlich ganz entführt wurden, ersehen wir aus einem Briefe des großen Napoleon an dessen Bruder, den er zum König von Holland bestellt: diesem machte jener Vorwürfe, dem Nationalgeiste seines Landes zu viel nachzugeben, wogegen er ihm, hätte er das Land besser französiert, noch ein Stück des nördlichen Deutschlands zu seinem Königreiche hinzugegeben haben würde, „puisque c'eût été un noyau de peuple, qui eût dépaysé davantage l'esprit allemand, ce qui est le premier but de ma politique“, wie es in dem betreffenden Briefe heißt. — Hier stehen sie sich nackt gegenüber, dieser „esprit allemand“ und die französische Zivilisation: zwischen ihnen die deutschen Fürsten, von denen jene edle Schillersche Strophe singt. —

Offenbar lohnt sich nun die Betrachtung des näheren Verhältnisses dieses deutschen Geistes zu den Fürsten des deutschen Volkes: wohl dürfte sie zu einer ernsten Forderung führen. Denn notwendig werden wir an den Punkt geleitet werden, wo es im Kampfe zwischen französischer Zivilisation und deutschem Geiste sich um die Frage des Bestehens der deutschen Fürsten handelt. Sind die deutschen Fürsten nicht die treuen Träger des deutschen Geistes; helfen sie, bewußt oder unbewußt, der französischen Zivilisation zum Siege über den von ihnen selbst noch so traurig verkannten und unbeachteten deutschen Geist, so sind ihre Tage gezählt, der Schlag komme von dort oder hier. Eine ernste, weltgeschichtlich entscheidende Frage tritt somit an uns heran: sollten wir irren, wenn wir, von unserm Ausgangspunkte, der deutschen Kunst, sie betrachtend, ihr eine so große und ernste Bedeutung geben, so möge ein näheres Eingehen auf dieselbe uns zur deutlichen Aufklärung verhelfen.

II.

Es ist erhebend und hoch ermutigend für uns, zu sehen daß der deutsche Geist, als er sich mit der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts aus seiner tiefsten Verkommenheit

erhob, nicht einer neuen Geburt, sondern wirklich nur einer Wiedergeburt bedurfte: er konnte über zwei verlorene Jahrhunderte hinüber demselben Geiste die Hand reichen, der damals in weiter Verzweigung über das heilige römische Reich deutscher Nation seine kräftig treibenden Keime verbreitete, und von dessen Wirken auch auf die plastische Gestaltung der Zivilisation Europas wir nicht gering zu denken haben, wenn wir uns erinnern, daß die schöne, so mannigfaltig individuelle, phantasiereiche deutsche Kleidertracht damals von allen Völkern Europas aufgenommen war. Betrachtet zwei Porträts: hier Dürer, dort Leibniz: welches Grauen vor der unseligen Zeit unsres Verfalles weckt uns der vergleichende Anblick! Heil den herrlichen Geistern, die zuerst dieses Grauen empfanden und den Blick über die Jahrhunderte hinüber aussandten, um sich selbst wieder erkennen zu dürfen! Da fand es sich denn, daß es nicht Schlaffheit gewesen war, was das deutsche Volk in sein Elend versenkt hatte: es hatte seinen dreißigjährigen Krieg um seine Geistesfreiheit gekämpft; die war gewonnen, und ermattete der Leib in Blut und Wunden, der Geist blieb frei, selbst unter der französischen Allongeperücke. Heil euch, Winckelmann und Lessing, die ihr noch über die Jahrhunderte der eigenen deutschen Herrlichkeit hinweg den urverwandten göttlichen Hellenen fandet und erkanntet, das reine Ideal menschlicher Schönheit dem vom Puderstaub umflorten Blicke der französisch zivilisierten Menschheit erschlosset! Heil dir, Goethe, der du die Helena dem Faust, das griechische Ideal dem deutschen Geiste vermählen konntest! Heil dir, Schiller, der du dem wiedergeborenen Geiste die Gestalt des „deutschen Jünglings“ gabest, der sich mit Verachtung dem Stolze Britanniens, der Pariser Sinnenverlockung gegenüberstellt! Wer war dieser „deutsche Jüngling“? Hat man je von einem französischen, einem englischen „Jünglinge“ gehört? Und wie untrüglich deutlich und greifbar faßlich verstehen wir doch sogleich diesen „deutschen Jüngling“! Diesen Jüngling, der in Mozarts keuscher Melodie den italienischen Kastraten beschämte, in Beethovens Symphonie männlichen Mut zu kühner, welterlösender Tat gewann! Und dieser Jüngling war es, der sich endlich auf das Schlachtfeld stürzte, um, da seine Fürsten alles, Reich, Land, Ehre verloren, dem Volke seine Freiheit, den Fürsten selbst ihre verwirkten Throne

wieder zu erobern. Und wie ward diesem „Jünglinge“ gelohnt? Es gibt in der Geschichte keinen schwärzeren Undank, als den Verrat der deutschen Fürsten an dem Geiste ihres Volkes, und mancher guten, edlen und aufopfernden Tat ihrerseits wird es bedürfen, um diesen Verrat zu sühnen. Wir hoffen auf diese Taten, und deshalb sei die Sünde kräftig nachgewiesen.

Wie war es möglich, daß die Fürsten der unvergleichlich glorreichen Wiedergeburt des deutschen Geistes mit gänzlicher Unbeachtung zusehen, und auch nicht die mindeste Wirkung auf ihre Ansicht vom Charakter ihres Volkes davon empfangen mochten? Womit diese unglaubliche Blindheit sich erklären, die selbst nicht einmal die Zwecke ihrer dynastischen Politik aus diesem unendlich regen Geiste nützlich zu fördern verstand? — Der Grund der Verderbnis des deutschen Herzens gerade in diesen höchsten Regionen der deutschen Nation liegt wohl tief und weit ab, vielleicht zum Teil selbst in der universalen Anlage des deutschen Wesens. Das Deutsche Reich war nicht ein eng nationaler Staat, und himmelweit verschieden von dem, was heutzutage im Sinne eines solchen dem Verlangen der getrennten und zertretenen schwächeren Nationalvölker vorschwebt. Deutsche Kaisersöhne mußten vier europäische Sprachen erlernen, um einem gerechten Verkehr mit den Gliedern des Reiches gewachsen zu sein. Die Geschicke ganz Europas faßten sich in den Sorgen der Politik des deutschen Kaiserhofes zusammen; und nie, selbst im tiefsten Verfalle des Reiches, änderte diese Bestimmung sich gänzlich. Nur daß endlich der Kaiserhof in Wien, bei seiner Schwäche dem Reiche gegenüber, mehr vom spanischen und römischen Interesse geleitet wurde, als auf dieses seinen Einfluß ausübte, so daß in der verhängnisvollsten Zeit das Reich einem Gasthofe glich, in welchem nicht mehr der Wirt, sondern die Gäste die Rechnung machten. Geriet der Wiener Hof so fast gänzlich in das spanisch-römische Geleise, so herrschte dagegen an dem einzig endlich machtvoll ihm gegenübertretenden Berliner Hofe die Tendenz der französischen Zivilisation, nachdem sie die geringeren Fürstenhöfe, an ihrer Spitze den sächsischen, vollkommen in ihr Geleise gezogen hatte. Diese Höfe verstanden unter Kunstpflege im Grunde nichts andres mehr, als Herbeischaffung eines französischen Balletts oder einer italienischen Oper, und dabei ist es, genau genommen, verblieben bis auf den

heutigen Tag. Gott weiß, wo und wie Goethe und Schiller verkommen wären, wenn der erstere nicht, mit Vermögen geboren, einen kleinen deutschen Fürsten, das Weimarische Wunder, zum persönlichen Freunde gewonnen, und schließlich in dieser Stellung auch für Schiller einigermaßen hätte sorgen können! Vermutlich wäre ihnen das Los Lessings, Mozarts und so vieler Edlen nicht erspart gewesen. Allein der „deutsche Jüngling", von dem wir reden, war nicht der Mann, der „Fürstengunst" im Sinne eines Racine und Lully zu bedürfen: er war berufen, „der Regeln Zwang" abzuwerfen, und wie dort, so hier im Völkerleben dem Zwange befreiend entgegenzutreten. Diesen Beruf erkannte denn auch ein geistvoller Staatsmann zur Zeit der höchsten Not, und als alle regelrecht geschulten Söldnerheere der Monarchen dem, nun nicht mehr als wohlgekräuselter Zivilisator, sondern als zermalmender Kriegsherr eingedrungenen Führer der französischen Macht gänzlich erlegen, die deutschen Fürsten nicht mehr der französischen Zivilisation, sondern auch ihrem politischen Despotismus unterworfen waren, da war es der „deutsche Jüngling", der nun zu Hilfe gerufen wurde, um mit den Waffen in der Hand zu zeigen, welcher Art dieser deutsche Geist sei, der in ihm wiedergeboren. Er zeigte der Welt seinen Adel. Zum Klang von Leier und Schwert schlug er seine Schlachten. Staunend mußte sich der gallische Cäsar fragen, warum er jetzt die Kosaken und Kroaten, die kaiserlichen und königlichen Gardisten nicht mehr zu schlagen vermöchte? Vielleicht ist auf Europas Thronen sein Neffe der einzige, welcher mit wahrer Besonnenheit die Frage zu beantworten weiß: er kennt und fürchtet den „deutschen Jüngling". Erkennt ihr ihn nun auch, denn ihr dürft ihn lieben.

Worin bestand nun dieser große Undank, mit welchem die Fürsten den rettenden Taten des deutschen Geistes lohnten? Den französischen Gewaltherrn waren sie los; aber die französische Zivilisation setzten sie wieder auf den Thron, um nach wie vor sich einzig von ihr gängeln zu lassen. Nur die Enkel jenes Louis XIV. hatten wieder in Macht gesetzt werden sollen; und wirklich sieht es aus, als ob des weiteren es nur darauf angekommen wäre, in Ruhe wieder Ballett und Oper sich vorführen zu lassen. Nur eines fügten sie diesen Wiedererrungenschaften hinzu: die Furcht vor dem deutschen Geiste. Der „Jüngling",

der sie errettete, mußte es entgelten, daß er seine ungeahnte Macht gezeigt. Ein traurigeres Mißverständnis, als dieses von nun ab durch ein volles halbes Jahrhundert sich hinziehende zwischen Volk und Fürsten in Deutschland, hat die Geschichte schwerlich aufzuweisen; und doch ist dieses Mißverständnis das einzige, was noch eine notdürftige Entschuldigung für den ausgeübten Undank abgeben kann. War früher der deutsche Geist eben nur aus Trägheit und Geschmacksverderbnis unbeachtet geblieben, so verwechselte man ihn nun, als seine Kraft sich auf den Schlachtfeldern kennen gelernt hatte, mit dem Geiste der bekämpften französischen Revolution, — da doch nun einmal alles nur im französischen Lichte und Geschmacke betrachtet werden mußte. Der deutsche Jüngling, welcher den Soldatenrock ablegte und, statt zum französischen Frack, nun zum altdeutschen Rocke griff, galt bald als Jakobiner, der sich auf deutschen Universitäten nichts Geringerem als dem Studium des universellen Königsmordes hingäbe. Oder sollte der Kern des Mißverständnisses hiermit zu grob gefaßt sein? Desto schlimmer, wenn wir annehmen dürften, daß der Geist der deutschen Wiedergeburt wirklich richtig erfaßt, und gerade gegen ihn mit Absicht feindlich verfahren worden wäre. Mit tiefer Trauer muß man bekennen, daß Irrtum und Erkenntnis sich hierin nicht allzu weit abzustehen scheinen, wonach für die Erklärung der beklagenswerten Folgen eines absichtlich gepflegten Mißverständnisses nur die niedrigsten Beweggründe einer trägen und gemeinen Genußsucht angeführt werden könnten. Denn wie gebärdete sich nun der aus dem Kriege heimkehrende „deutsche Jüngling"? Allerdings trieb es ihn, den deutschen Geist zu tätiger Wirksamkeit in das Leben zu führen; nicht aber die Einmischung in die eigentliche Politik war sein Ziel, sondern die Erneuung und Kräftigung der persönlichen und gesellschaftlichen Sittlichkeit. Deutlich spricht sich dies in der Gründung der „Burschenschaft" aus. Den jungen Kämpfern der Völkerschlachten stand es wohl an, der wüsten Rauflust und Schlägerwirtschaft der deutschen Studenten mit Strenge entgegenzutreten, der Völlerei und Trinksucht zu wehren; dagegen harte Leibesübung mit sorgsamer Gesetzmäßigkeit auszubilden, das Fluchen und Schwören abzuschaffen, und wahre herzliche Frömmigkeit durch das edle Gebot der Keuschheit zu krönen. Mit den hierdurch bekämpften Lastern

behaftet, traf den entarteten Söldner des dreißigjährigen Krieges die französische Zivilisation an; mit ihrer Hilfe jene Roheit gleißend zu übertünchen, schien den Fürsten für alle Zeiten genügend. Dagegen trachtete nun die Jugend selbst das einst von Tacitus dem „deutschen Jüngling" gespendete Lob zu verdienen. Welches Volk hat einen ähnlichen Vorgang in seiner Kulturgeschichte aufzuweisen?

Wahrlich, eine durchaus unvergleichliche Erscheinung. Hier war nichts von der finsteren, despotischen Askese, welche zuzeiten bei romanischen Völkern spurlos vorübergehende Wirkungen ausübte: denn diese Jugend war — wunderbar zu sagen! — fromm, ohne kirchlich gesinnt zu sein. Es ist, als ob Schillers Geist, die zartesten und edelsten seiner idealen Gestalten, hier auf einem altheimischen Boden Blut und Leben gewinnen wollten. Zu welcher gesellschaftlichen und staatlichen Bildung es hätte führen müssen, wenn die Fürsten diesen Geist der Jugend ihres Volkes verstanden, und ihn wohlmeinend zu großen Zwecken angeleitet hätten, ist gewiß nicht hoch genug anzuschlagen und schön genug vorzustellen. Die Verirrungen des Unberatenen wurden bald zu seinem Verderben benützt. Verspottung und Verfolgung säumten nicht, seine Blüte im Keime zu ersticken. Das alte Landsmannschaftswesen mit allen seinen, die Jugend zerrüttenden Lastern ward zuerst zur Bekämpfung und Verhöhnung der Burschenschaft neu belebt und gefördert, bis endlich, als die gewiß nicht absichtslos gesteigerten Verirrungen einen düster leidenschaftlichen Charakter annahmen, es den peinlichen Gerichten übergeben werden durfte, diesem deutschen „Demagogen"-Bunde ein gewaltsames Ende zu machen. — Einzig eine Heeresorganisation behielt Preußen bei, welche der Zeit des deutschen Aufschwunges entstammt war: mit diesem letzten Reste des sonst überall ausgerotteten deutschen Geistes gewann die Krone Preußen, zum Erstaunen der ganzen Welt, nach einem halben Jahrhunderte die Schlacht bei Königgrätz. So groß war der Schreck vor diesem Heere in allen europäischen Kriegsräten, daß selbst den als mächtigst angesehenen französischen Kriegsherrn das sorgende Verlangen ankommen mußte, so etwas, wie diese „Landwehr", seiner mit Recht so berühmten Armee einzubilden. Wir sahen vor kurzem, wie das ganze französische Volk gegen diese Gedanken sich sträubte. Dies hat also die

französische Zivilisation nicht zustande gebracht, was dem mit Füßen getretenen deutschen Geiste so schnell und dauernd gelang: ein wahrhaftes Volksheer zu bilden. Sie greift zum Ersatz hierfür zu neuen Gewehrerfindungen, Hinterladern und Infanteriekanonen. Wie wird Preußen dem entgegnen? Ebenfalls durch Vervollkommnung der Gewehre, oder — durch die Benutzung der Erkenntnis seiner wahren, für jetzt von keinem europäischen Volke ihm abzulernenden Machtmittel? — Ein großer Wendepunkt ist seit dieser merkwürdigen Schlacht, an deren Vorabend das fünfzigste Jahresfest der Gründung der deutschen Burschenschaft gefeiert wurde, eingetreten, und eine unermeßlich wichtige Entscheidung steht bevor: fast hat es den Anschein, als erkenne der Kaiser der Franzosen diese Wichtigkeit tiefer, als sie die Regierungen der deutschen Fürsten erfassen. Ein Wort des Siegers von Königgrätz, und eine neue Kraft steht in der Geschichte, gegen welche die französische Zivilisation für immer erbleicht.

Betrachten wir näher an den Folgen jenes von uns so bezeichneten Verrates am deutschen Geiste, was seitdem in einem vollen halben Jahrhunderte aus den Keimen seiner damals so berauschend hoffnungsvollen Blüte geworden ist; in welcher Weise deutsche Wissenschaft und Kunst, die einst die schönsten Erscheinungen des Völkerlebens hervorgerufen hatten, auf die Entwicklung der edlen Anlagen dieses Volkes gewirkt haben, seitdem sie als Feinde der Ruhe, wenigstens der Bequemlichkeit der deutschen Throne aufgefaßt und danach behandelt wurden. Vielleicht führt uns diese Betrachtung zu der deutlicheren Erkenntnis der begangenen Sünden, die wir dann milde nur als Fehler aufzufassen uns bemühen werden, für welche wir nur auf Verbesserung, nicht auf Sühne zu bestehen hätten, wenn wir schließlich auf eine wahrhaft erlösende, innige Verbindung der deutschen Fürsten mit ihren Völkern, auf ihre Durchdringung vom wahrhaften deutschen Geiste mahnend hinweisen.

III.

Nimmt man an, daß Zeiten eines großen politischen Aufschwunges dazu gehören, um die geistigen Anlagen eines Volkes zu hoher Blüte zu treiben, so hat man nun zu fragen, wie es

kommt, daß nach den deutschen Befreiungskriegen im Gegenteil ein erschreckend schneller Verfall der bis dahin sich steigernden Blüte offenkundig eintritt. Zwei Einsichten lassen sich hieraus gewinnen, nämlich sowohl in die Abhängigkeit, wie in die Unabhängigkeit des Kunstgenius eines Volkes von dem Stadium seines politischen Lebens. Gewiß muß auch die Geburt eines großen Kunstgenies in irgend einem Zusammenhange mit dem Geiste seiner Zeit und seines Volkes stehen; wenn wir in der Auffindung der geheimen Bänder dieses Zusammenhanges aber nicht durchaus willkürlich verfahren wollen, tun wir gewiß nicht Unrecht, der Natur ihr Geheimnis hier zu überlassen und zu bekennen, große Genies werden nach Gesetzen geboren, die wir nicht zu erfassen vermögen. Daß uns kein Genie, wie sie die Mitte des vorigen Jahrhunderts in so reicher Mannigfaltigkeit hervorbrachte, im Beginne dieses Jahrhunderts geboren wurde, hat gewiß nicht eigentlich mit dem politischen Leben der Nation etwas zu tun, daß hingegen die hohe Stufe geistiger Empfänglichkeit, auf welche uns das Kunstgenie der deutschen Wiedergeburt erhoben, so schnell wieder herabsank, daß das Volk sein reiches Erbe immer ungenützter sich entwenden ließ, dies ist allerdings aus dem Geiste der Reaktion gegen den Aufschwung der Freiheitskriege zu erklären. Daß der Schoß deutscher Mütter um jene Zeit uns keine größeren Dichter als Houwald, Müllner usw. geboren hatte, mag dem unerforschlichen Naturgeheimnis angehören; daß diese geringeren Talente die freien Geleise der großen deutschen Ahnen verließen, um in trübseligen Nachahmungen unverstandener romanischer Vorbilder sich bis zu kindischer Abgeschmacktheit zu verirren, und daß diese Verirrungen wirkliche Beachtung finden konnten, läßt aber mit Sicherheit auf einen trübseligen Geist, auf eine Stimmung großer Niedergeschlagenheit im Leben der Nation schließen. Immerhin lag in dieser sich begegnenden trübseligen Stimmung noch ein Zug von geistiger Freiheit: man möchte sagen, der abgespannte deutsche Geist half sich auf seine Weise. Das wahre Elend beginnt hingegen erst da, wo ihm auf andre Weise geholfen werden sollte.

Unleugbar war die entscheidendste Wirkung des Geistes der deutschen Wiedergeburt schließlich durch die dramatische Dichtung vom Theater aus auf die Nation ausgeübt worden. Wer (wie dies heutzutage gern von impotenten Literaten geschieht) dem

Theater die allerentscheidendste Wichtigkeit für den Einfluß des Kunstgeistes auf den sittlichen Geist einer Nation absprechen oder auch geringschätzen will, beweist, daß er gänzlich außerhalb dieses wahren Wechselverkehrs steht, und verdient weder in Literatur noch Kunst beachtet zu werden. Für das Theater hatte Lessing den Kampf gegen die französische Herrschaft begonnen, und für das Theater hatte ihn der große Schiller zum schönsten Siege geführt. Alles Trachten unsrer großen Dichter ging darauf, ihren Dichtungen durch das Theater erst wahres, überzeugendes Leben zu geben, und alle dazwischenliegende Literatur war im wahrsten Sinne nur der Ausdruck dieses Trachtens. Ohne eine technische Ausbildung des Theaters vorzufinden, die nur irgendwie der hohen Tendenz der deutschen Wiedergeburt vorgearbeitet oder gar entsprochen hätte, waren unsre großen Dichter genötigt, dieser Ausbildung des Theaters achtlos vorauszueilen, und ihr Vermächtnis war uns mit der Bedingung übergeben, es wirklich uns erst anzueignen. Wurde uns nun auch kein Genie wie Goethe und Schiller mehr geboren, so war es jetzt eben die Aufgabe des wiedergeborenen deutschen Volksgeistes, durch die rechte Pflege ihrer Werke sich eine lange Blüte zu bereiten, der notwendig auch wieder die Natur durch Hervorbringung neuer schöpferischer Genies gefolgt wäre: Italien und Spanien haben diese Wechselwirkung erlebt. Nichts andres hätte es hierzu bedurft, als die Theater in den Stand zu setzen, die Taten der Lessingschen Kämpfe und der Schillerschen Siege würdig zu feiern. — Wie aber dem jugendlich idealen Gebaren der Burschenschaft die verderbliche Tendenz der alten Landsmannschaften entgegengestellt wurde, so bemächtigte man sich mit einem Instinkte, welcher der großen Unbeholfenheit des Regierten gegenüber nur dem Regierenden zu eigen sein kann, eben dieses Theaters, um den wunderbaren Schauplatz der edelsten Befreiungstaten des deutschen Geistes dem Einflusse eben dieses Geistes zu entziehen. Wie bereitet ein geschickter Feldherr die Niederlage des Feindes? Er schneidet ihm das Terrain, die Zufuhr der Lebensmittel ab. Der große Napoleon „depaysierte" den deutschen Geist. Den Erben Goethes und Schillers nahm man das Theater. Hier Oper, dort Ballett: Rossini, Spontini, die Dioskuren Wiens und Berlins, die das Siebengestirn der deutschen Restauration nach sich zogen. Aber auch hier sollte

der deutsche Genius sich Bahn brechen wollen; verstummte der Vers, so erklang die Weise. Der frische Atem der noch im edlen Aufschwunge bebenden jugendlichen deutschen Brust hauchte aus des herrlichen Webers Melodien; ein neues wundervolles Leben war dem deutschen Gemüte gewonnen; jubelnd empfing das Volk seinen „Freischütz", und schien nun von neuem in die französisch restaurierten Prachtsäle der intendanzverwalteten Hoftheater, auch da siegend und erfrischend, eindringen zu wollen. Wir kennen die langsamen Qualen, unter welchen der so edel volkstümliche deutsche Meister sein Verbrechen der Lützowschen Jägermelodie büßte, und todmüde dahinsiechte.

Die berechnendste Grausamkeit hätte nicht sinnvoller verfahren können, als es geschah, um den deutschen Kunstgeist zu demoralisieren und zu töten; aber nicht minder grauenhaft ist die Annahme, daß vielleicht auch nur reiner Stumpfsinn und triviale Genußsucht der Machthaber diese Verwüstung anrichteten. Der Erfolg hiervon stellt sich jetzt nach einem halben Jahrhunderte ersichtlich genug in dem allgemeinen Zustande des Geisteslebens des deutschen Volkes heraus: es wäre eine Aufgabe, ihn genau zu zeichnen und seine seltsam verzweigten Phasen darzustellen. Nach mancher Seite hin gedenken wir später hierzu Beiträge zu liefern. Für jetzt genüge es zu unserm Zwecke, die über den deutschen Geist neu gewonnene Macht einer Zivilisation nachzuweisen, welche seitdem selbst eine so unerhört demoralisierende Entwicklung genommen, daß edle Geister von jenseits des Rheines her sehnsüchtig den Erlösung suchenden Blick zu uns herüberwerfen. Aus dem, was diese mit Staunen dann erblicken, möge uns am besten erhellen, wie es bei uns steht.

Der von seiner eigenen Zivilisation angeekelte Franzose hat das Buch der Staël über Deutschland, den Bericht B. Constants über das deutsche Theater gelesen, er studiert Goethe und Schiller, hört Beethovens Musik, und glaubt nun unmöglich sich zu täuschen, wenn er durch wirkliche und genaue Kenntnisnahme des deutschen Lebens sich Trost und Hoffnung auch für die Zukunft seines Volkes zu gewinnen sucht. „Die Deutschen sind ein Volk hochsinniger Träumer und tiefsinniger Denker." Frau von Staël fand den Einfluß der Kantischen Philosophie auf Schillers Geist, auf die Entwicklung aller deutschen Wissenschaft vor: was hat dagegen der heutige Franzose bei uns zu

finden? Er erkennt nur noch die merkwürdigen Folgen eines in Berlin seinerzeit gehegten und, auf den Ruhm des Namens der deutschen Philosophie hin, zu völliger Weltberühmtheit gebrachten philosophischen Systems, welchem es gelang, die Köpfe der Deutschen dermaßen zu dem bloßen Erfassen des Problems der Philosophie unfähig zu machen, daß seitdem gar keine Philosophie zu haben für die eigentliche rechte Philosophie gilt. Den Geist aller Wissenschaften findet er durch solchen Einfluß dahin umgestimmt, daß auf den Gebieten, wo der Ernst des Deutschen sich sprichwörtlich gemacht hatte, Oberflächlichkeit, Effekthascherei, wahre Unredlichkeit nicht mehr in der Diskussion von Problemen, sondern, unter Verleumdungen und Intrigen aller Art, in der persönlichen Zänkerei fast einzig den Stoff zur Ernährung des Büchermarktes hergibt, welcher an sich dem Buchhandel zur einfachen Börsenspekulation geworden ist. Glücklicherweise aber findet er, daß das deutsche Publikum, ganz wie das französische, eigentlich gar keine Bücher mehr liest, und seine Bildung fast lediglich nur noch aus den Journalen sich gewinnt. Er gewahrt mit Trauer, daß es hierin selbst im schlechten Sinne nicht einmal deutsch hergeht, wie doch eigentlich noch bei den Zänkereien der Universitätsprofessoren; denn hier gewahrt er endlich selbst nur einen Sprachjargon ausgebildet, der mit dem Deutschen die Ähnlichkeit immer mehr verliert. Er bemerkt in allen diesen Kundgebungen der Publizität namentlich auch den deutlichen Hang, aus allem den Deutschen so hoch ehrenden Zusammenhange mit seiner Geschichte herauszutreten, und ein gewisses europäisches Niveau des gemeinsten Tagesinteresses „anzubahnen“, auf welchem die Unkenntnis und Unbildung des Journalisten ihr behagliches, dem Volke so zutraulich schmeichelndes Bekenntnis der Unnützheit gründlicher Bildung mit Freimut an den Tag legen kann. — Der immer noch im deutschen Volke angetroffene Hang zum Lesen und Schreiben dünkt unter solchen Umständen dem Franzosen nicht von sonderlichem Werte; ihm erscheint eher der Mutterwitz und natürliche Verstand des Volkes dadurch bedroht. Hat ihn nämlich in Frankreich der praktische Materialismus der Geistesbildung des Volkes abgestoßen, so begreift er nun nicht, warum dieses Übel unter der Pflege der geistlosesten Resultate einer dünkelhaft seichten Naturwissenschaft von seiten der journalistischen Propaganda dem Volke noch theoretisch beigebracht

werden soll, da auf diesem Wege auch noch die annehmlichen Ergebnisse der naiven Praktik unergiebig gemacht werden.

Nun wendet unser Gast sich der deutschen Kunst zu und bemerkt zunächst, daß unter diesem Namen der Deutsche nur die Malerei und Bildhauerei, etwa auch noch die Architektur versteht; er kennt aus jener Zeit der deutschen Wiedergeburt die schönen, edlen Ansätze zur Ausbildung auch dieser Seite des deutschen Kunstgeistes: doch gewahrt er nun, daß, was damals z. B. von dem edlen P. Cornelius im wahrhaften großen Ernste gemeint war, jetzt nur noch ein spaßhafter Vorwand ist, wobei es auf den Effekt losgeht, ganz wie bei der Philosophie und Wissenschaft; was aber den Effekt betrifft, so weiß unser Franzose, daß man den bei ihm durchaus unübertrefflich gut versteht. — Jetzt zur poetischen Literatur. Er glaubt wieder Journale zu lesen. Doch nein! wären das nicht Bücher, und noch dazu Bücher von neun innig zusammenhängenden Bänden? Hier muß deutscher Geist sein; sind auch die meisten dieser Bücher nur Übersetzungen, so muß doch hier endlich zutage treten, was der Deutsche außer A. Dumas und E. Sue noch ist? Wirklich, er ist außerdem noch etwas: Ausbeuter des Ruhmes und Namens deutscher Herrlichkeit! Alles strotzt von patriotischen Versicherungen und „deutsch", „deutsch", so tönt die Glocke laut über die kosmopolitische Synagoge der „Jetztzeit" hin. Es ist so leicht, dieses „deutsch"! Es lernt sich ganz von selbst, und keine böse Akademie paßt uns auf, noch ist man der steten Schikane des französischen Schriftstellers ausgesetzt, welcher bei einem einzigen übel gebrauchten Sprachausdruck sofort mit dem Geschrei sämtlicher Kollegen zurückgewiesen wird, er verstehe nicht französisch zu schreiben. — Nun aber zum Theater! Dort, im täglichen, unmittelbaren Verkehre des Publikums mit den Geistern seiner Nation, muß zuversichtlich der Geist des sinnigen, in seiner Sittlichkeit so selbstbewußt sich bewegenden deutschen Volkes sich ausdrücken, von dem ein B. Constant den Franzosen versichert hatte, daß er der französischen Regeln nicht bedürfe, weil der Innigkeit und Reinheit seines Wesens das Schickliche ganz von selbst eingeboren sei. Wir wollen hoffen, daß unser Gast im Theater nicht zunächst auf unsern Schiller und Goethe treffe, denn er würde dann unmöglich begreifen können, warum wir kürzlich dem ersteren auf den Plätzen unsrer Städte überall

Statuen errichtet haben, oder vermuten müssen, es sei dies geschehen, um den guten, braven Mann für seine unleugbaren Verdienste auf eine recht anständige Weise nun ein- für allemal abgetan zu haben. Vor allem würde ihm bei der Begegnung unsrer großen Dichter auf der Bühne das seltsam gedehnte Zeitmaß in der Rezitation der Verse auffallen, für das er einen stilistischen Grund aufsuchen zu müssen glaubte, bis er gewahr würde, daß diese Dehnung nur aus der Schwierigkeit, dem Souffleur zu folgen, für den Schauspieler entstehe; denn dieser mimische Künstler hat offenbar nicht die Zeit, seine Verse wirklich zu memorieren. Und der Grund hierfür erklärt sich auch bald; denn derselbe Schauspieler ist dazu angestellt, im Laufe des Jahres ziemlich alle Produkte der theatralischen Literatur aller Zeiten und aller Völker, aller Genres und aller Stile, gleichmäßig der merkwürdigsten Versammlung, welche man überhaupt finden kann, dem abonnierten Publikum des deutschen Theaters, vorzuführen. Bei dieser unerhörten Ausdehnung der Aufgabe des deutschen Mimen kann natürlich nicht in Betracht kommen, wie er diese Aufgabe löst; darüber ist auch Kritik und Publikum vollständig hinweg. Der Schauspieler ist daher genötigt, sein Gefallen auf einem andern Gebiete seiner Leistungen zu begründen: immer führt die „Jetztzeit" ihm etwas zu, wobei er sich in seinem eigenen, „selbstverständlichen" Elemente befindet; und hier hilft wieder, wie in der Literatur, der eigentümliche moderne Verkehr des neuesten deutschen Geistes mit der französischen Zivilisation aus. Wie dort A. Dumas überdeutscht wurde, wird hier die Pariser Theaterkarikatur „lokalisiert", und wie sich etwa das neue „Lokal" zu Paris verhält, so nimmt sich diese Hauptnahrung des deutschen Theaterrepertoires dann auch auf unsrer Bühne aus. Eine sonderbare Unbeholfenheit des Deutschen kommt dann nun gar noch dazu, hierbei Verwirrungen hervorzubringen, welche unserm französischem Gaste den Gedanken erwecken müssen, der Deutsche überbiete in der Frivolität noch weit den Pariser: was in Paris wirklich ganz abseits der guten Gesellschaft in kleineren Winkeltheatern vorgeht, das sieht er, noch dazu mit roher Tölpelhaftigkeit reproduziert, in den glänzenden Hoftheatern dem bevorzugten Teile der Gesellschaft ohne alle Skrupel, nackt und treuherzig, als neueste Zote vorgeführt; auch wird dies in der Ordnung gefunden. Neulich erlebten wir,

daß Mlle. Rigolboche, ein nur durch Paris begreifliches Wesen, die Tänze, welche sie dort auf besonderes Engagement der bekannten Ballunternehmer zur Belebung der von den Durchreisenden aufgesuchten verrufensten Unterhaltungen ausführte, nach wirklich groß gedruckter Ankündigung als Pariser „Cancan-Tänzerin" auf einem Berliner Theater zu tanzen berufen, und hierzu von einem hochgestellten Herrn der preußischen Aristokratie, welcher der Kunstwelt fördernde Aufmerksamkeit zu widmen gewohnt war, ehrenvoll im Wagen abgeholt wurde. Diesmal bekamen wir hierfür etwas in der französischen Presse ab: denn mit Recht entsetzte sich das französische Gefühl darüber, wie sich die französische Zivilisation ohne den französischen Anstand ausnähme. Wirklich haben wir zu finden, daß das einfache Anstandsgefühl derjenigen Völker, welche sonst der deutsche Geist beeinflußte, es ist, was diese jetzt gänzlich von uns abgewendet und der vollen Hingebung an die französische Zivilisation zugeführt hat: die Schweden, Dänen, Holländer, unsre nationalverwandten Nachbarn, die einst im innigsten Geistesverkehre mit uns standen, beziehen jetzt ihren Bedarf an Kunst und Geist direkt aus Paris, da sie sehr richtig wenigstens die echte Ware der gefälschten vorziehen.

Was aber wird unser französischer Gast empfinden, wenn er an diesem Schauspiele der deutschen Zivilisation sich geweidet? Gewiß eine verzweiflungsvolle heimatliche Sehnsucht wenigstens nach dem französischen Anstande zurück, und in ihr ist, wohlerwogen, ein sehr wirksames neues Machtmittel der französischen Herrschaft gewonnen, gegen welches wir uns schwer zu wehren verstehen dürften. Wollen wir es dennoch versuchen, so prüfen wir des weiteren sorgsam, und ohne jede eitle Selbstüberhebung, die uns etwa noch verbleibenden Hilfsmittel hierzu.

IV.

Dem geistvollen Franzosen, welchen wir die gegenwärtige Physiognomie des geistigen Lebens in Deutschland in Augenschein nehmen sahen, dürften wir doch schließlich zum Troste sagen, daß sein Blick nur den äußeren Dunstkreis des wahren deutschen Geistesleben berührte. Dies war die Sphäre, in

welcher man dem deutschen Geiste erlaubte, den Schein von Macht und öffentlicher Wirksamkeit zu erstreben: sobald er ganz von diesem Streben abstand, konnte die Verderbnis natürlich auch über ihn keine Macht gewinnen. Es wird, wie betrübend, so doch auch lohnend sein, ihn in seiner Heimat aufzusuchen, dort, wo er einst, unter der steifen Perücke eines S. Bach, unter der gepuderten Frisur eines Lessing, den Wunderbau des Tempels seiner Herrlichkeit entwarf. Es spricht nicht gegen die Fähigkeit des deutschen Geistes, sondern nur gegen den Verstand der deutschen Politik, wenn dort in der Tiefe der so universal angelegten deutschen Individualität als Quell eigener Tüchtigkeit ein Reichtum sich erhält, der dem öffentlichen Leben keine Zinsen zu tragen vermag. Wiederholt haben wir in den vergangenen Dezennien die seltsame Erfahrung gemacht, daß die deutsche Öffentlichkeit auf Geister ersten Ranges im deutschen Volke erst durch die Entdeckungen der Ausländer hingewiesen worden ist. Dies ist ein schöner, tiefbedeutsamer Zug, wie beschämend er auch für die deutsche Politik sein mag: versenken wir uns in seine Betrachtung, so gewinnen wir in ihm eine ernstliche Mahnung an die deutsche Politik, ihre Schuldigkeit zu tun, weil von ihr dann für die europäischen Gesamtvölker das Heil zu erwarten steht, welches keines von diesem aus seinem eigenen Geiste zu begründen vermag. Genau betrachtet war seit der Regeneration des europäischen Völkerblutes der Deutsche der Schöpfer und Erfinder, der Romane der Bildner und Ausbeuter: der wahre Quell fortwährender Erneuerung blieb das deutsche Wesen. In diesem Sinne sprach die Auflösung des „heiligen römischen Reiches deutscher Nation“ nicht anders als ein Überwiegen der vorherrschend gewordenen praktisch realistischen Tendenz der europäischen Bildung aus; ist diese nun am Abgrunde des geistlosesten Materialismus angelangt, so wenden sich mit sehr richtigem Naturtriebe die Völker zum Quell ihrer Erneuerung zurück, und merkwürdigerweise treffen sie da das deutsche Reich selbst in einem fast unerklärlich aufgehaltenen Verfall, dennoch aber nicht in seinem vollen Untergange, sondern in dem sehr erkenntlichen inneren Streben nach seiner edelsten Wiedergeburt an.

Überlassen wir es der praktischen Beurteilung dieser zuletzt angedeuteten Bestrebungen, die Grundzüge einer wahren deutschen Politik festzustellen, und begnügen wir uns hier,

unserm Zwecke gemäß, damit, abseits des durch offiziellen Mißverstand verwahrlosten öffentlichen Geisteslebens der Deutschen, den in anarchischer Selbstüberlassenheit ihrer eigentümlichen Fortbildung nachhängenden Anlagen des deutschen Geistes unsre Beachtung zuzuwenden, um auf den geeigneten Punkt zu treffen, welcher beide Richtungen des öffentlichen Lebens zu einer dem endlichen Hervortreten jenes verborgenen Reichtums günstigen Vereinigung führen könnte.

Suchen wir daher, um leichter zu dem angedeuteten Punkte zu gelangen, die Kundgebungen des deutschen Geistes jetzt da auf, wo sie erkenntlich die Öffentlichkeit noch berühren, so treffen wir eben auch hier auf unverwerfliche Zeugnisse von der Zähigkeit der deutschen Natur, das einmal Erfaßte nicht wieder aufzugeben. Der eigentliche föderative Geist des Deutschen hat sich nie vollständig verleugnet: er hat selbst in den Zeiten des tiefsten politischen Verfalles durch die zähe Aufrechterhaltung seiner fürstlichen Dynastien, gegenüber der zentralisierenden Tendenz des habsburgischen Kaisertums, die Unmöglichkeit der eigentlichen Monarchie in Deutschland für alle Zeiten dargetan. Seit dem Aufschwunge des Volksgeistes in den Freiheitskriegen ist diese alte föderative Neigung in jeder Form auch wieder in das Leben getreten; da, wo sie sich am lebensfähigsten zeigte, in den Verbindungen der hocherregten deutschen Jugend, wurde sie zuerst, als der monarchistischen Bequemlichkeit feindselig angesehen, gewaltsam unterdrückt; dennoch war es nicht zu wehren, daß sie sich nun auf alle Gebiete des geistigen und praktischen sozialen Interesses übertrug. Zu bedauerlichem Nachdenken fordert es nur eben wieder auf, wenn wir erkennen und zugestehen müssen, daß der wundersamen Regsamkeit des deutschen Vereinswesens es nie gelingen wollte, einen wirklichen Einfluß auf die Gestaltung des öffentlichen Geistes zu gewinnen. In Wahrheit sehen wir, daß auf jedem Gebiete der Wissenschaft, der Kunst, der gemeinnützigen sozialen Interessen, der Organisation des deutschen Wesens ungefähr dieselbe Ohnmacht anhaftet, wie z. B. unsern auf Volksbewaffnung zielenden Turnvereinen gegenüber den stehenden Heeren, oder auch wie unsern, dem französischen und englischen Vorbilde nachgeahmten Deputiertenkammern gegenüber den Regierungen. Mit Trauer erkennt daher der deutsche Geist, daß auch in diesen ihm eigentlich schmeichelnden Kundgebungen

er sich in Wahrheit nicht ausdrückt, sondern wird gewahr, daß er kläglich dabei nur mit sich selbst spielt. Was endlich diese, an sich so ermutigende, Erscheinung des deutschen Vereinswesens völlig widerwärtig machen muß, ist, daß derselbe nur auf äußeren Effekt und Profit zielende Geist, den wir zuvor als den herrschenden in unsrer ganzen offiziellen Kunstöffentlichkeit erkannten, auch dieser Kundgebungen des deutschen Wesens sich bemächtigen mußte: wo alles über seine wahre Ohnmacht endlich, um doch auch etwas zu treiben, sich so gern belügt, und der unfruchtbarsten Wirksamkeit, wenn man nur recht zahlreich beisammen ist, mit williger Akklamation die herrlichste Produktivität andekretiert, da sind bald auch Aktien hierauf unter die Leute zu bringen; und der wahre Erbe und Verwerter der europäischen Zivilisation stellt sich, wie überall so auch hier, gar bald selbst mit einer Börsenspekulation auf „Deutschtum" und „deutsche Gediegenheit" ein.

Daß nie Vereinigungen von noch so viel gescheiten Köpfen ein Genie oder ein wahres Kunstwerk der Welt bringen können, liegt allem wohl klar am Tage: daß sie, bei dem gegenwärtigen Stande des öffentlichen Geisteslebens in Deutschland, aber auch nicht einmal dazu fähig sind, die Werke des Genies, welche natürlich ganz außerhalb ihrer Sphäre sich erzeugen, der Nation kenntlich vorzuführen, das beweisen sie ersichtlich daran, daß die Kunststätten, in welchen die Werke der großen Meister der deutschen Wiedergeburt dem Volke bildend darzustellen wären, gänzlich ihrem Einflusse entzogen und der Pflege der Verderbnis des deutschen Kunstgeschmackes überlassen bleiben. Hier, nach der Seite der Kunst, wie dort nach der Seite der Politik hin, zeigt es sich unwiderleglich, wie wenig der deutsche Geist von all' diesem, anderseits doch so grunddeutschen Vereinswesen zu erwarten hat.

Gerade an ihm aber ist auch wiederum am deutlichsten nachzuweisen, wie mit einem einzigen richtigen Schritte aus der Region der Macht herab das fruchtbarste, alles fördernde Verhältnis zu begründen wäre. Wir beziehen uns für diesen Nachweis nochmals auf die schon berührten Turnvereine, denen wir nur noch die nicht minder zahlreich gepflegten Schützenvereine beifügen wollen: dem Verlangen nach Hebung des Volksgeistes entsprungen, dient ihre jetzige Wirksamkeit, nach der idealen

Seite hin, vielmehr nur zur Einschläferung dieses Volksgeistes, dem hier bei einem bequemen Spiele, sobald nur noch über dem Festschmaus der jährlichen Stiftungsfeier die Rede in feurigen Schwung kommt, geschmeichelt wird, er sei in dieser Gestalt wirklich etwas, und das Heil des Vaterlandes hinge geradeswegs von ihm ab; dagegen nun, nach der praktischen Seite hin, dienen sie den Wortrednern unsres stehenden Heerwesens ebenso zum unumstößlichen Beleg dafür, daß unmöglich auf der Grundlage der Volksbewaffnung eine schlagfertige Armee herzustellen sei. Hier hat nun bereits das preußische Beispiel gezeigt, wie die vorliegenden Widersprüche fast vollständig ausgeglichen werden können: nach der praktischen Seite, der Erreichung wirklicher Schlagfertigkeit eines ganzen Volkes, darf die Aufgabe durch die preußische Heeresorganisation als vollständig gelöst betrachtet werden; nichts fehlt, als auch nach der idealen Seite hin dem bewaffneten Volke noch das adelnde Gefühl von dem Werte seiner Bewaffnung und Kampftüchtigkeit zu geben. Immerhin charakteristisch ist es, daß der letzte große Sieg des preußischen Heeres von dessen Kriegsherrn andern, neueren Einrichtungen, im Sinne der Zurückführung der Armee auf die reinen Prinzipe der stehenden Heere, zugeschrieben wurde, während ganz Europa die Landwehrverfassung als den zu den nachdenklichsten Untersuchungen herausfordernden Grund jener Erfolge in das Auge faßte. Darin, daß gewiß auch dem, an sich wohl nicht ganz unbefangenen Urteile des preußischen Monarchen eine sehr richtige Erfahrung von den Bedürfnissen der Organisation eines Heeres zugrunde liegt, läßt sich unschwer erkennen, in welchem Verhältnisse alles Volksvereinswesen zu den von den Regierungen ausgehenden Organisationen stehen sollte, um nach unsrer Meinung das nach allen Seiten hin Zweckmäßige zutage zu fördern, und zugleich zum wahren allgemeinen Heile zu führen. Daß nämlich ein jederzeit tüchtiges Heer eines besonders geübten Kernes, wie ihn nur die neuere Armeedisziplin ausbilden kann, bedarf, ist ebenso unleugbar, als es widersinnig sein würde, alle waffenfähige Bevölkerung eines Landes zum vollständig ausgebildeten Fachmilitär erziehen zu wollen, — eine Vorstellung, vor welcher bekanntlich die Franzosen neuerdings so heftig zurückschreckten. Dagegen hat dem deutschen Vereinswesen, in jedem von diesem Wesen berührten Zweige

des öffentlichen Lebens, die Regierung nur eben das entgegenzubringen, was etwa in der preußischen Heeresverfassung der Volksbewaffnung entgegengebracht wird, der zweckmäßige Ernst der Organisation und das Beispiel der Ausdauer und Tapferkeit des wirklichen Berufssoldaten, um dem Dilettantismus der mit den Waffen nur spielenden männlichen Bevölkerung zum allgemeinen Heile die kräftigende Hand zu reichen.

Wir fragen nun, welchen unerhörten, wirklich unermeßlichen Reichtum der belebendsten Organisationen das deutsche Staatswesen in sich schließen müßte, wenn, nach geeigneter Analogie mit den angezogenen Beispiele der preußischen Heeresorganisation, alle die mannigfachen, der wahren Kultur und Zivilisation zugewandten Neigungen, wie sie sich in dem deutschen Vereinswesen kundgeben, in die einzig sie fördernde Machtsphäre, in welcher die Regierungen sich jetzt bureaukratisch abgeschlossen halten, hineingezogen würden?

Da wir die Politik hier nur insoweit zu berühren gedachten, als sie unsrer Ansicht nach mit dem deutschen Kunstgeiste in Beziehung steht, überlassen wir es andern Untersuchungen, uns über die politische Entwicklung des deutschen Geistes, im Verein der von uns ersehnten Durchdringung desselben mit dem Geiste der deutschen Fürsten, eingehenderen Aufschluß zu geben. Wenn wir uns dagegen vorbehalten, in betreff der auf die Kunst bezüglichen, sowohl individuellen wie gesellschaftlichen Anlagen des deutschen Geistes, mit Festhaltung des soeben von uns dargelegten Grundgedankens, uns weiter mitzuteilen, so sei es uns gestattet, für alle ferneren Untersuchungen auf diesem Gebiete das gewonnene Ergebnis dieser vorangehenden Darstellung ungefähr in folgendem Satze festzustellen.

Universal, wie die Bestimmung des deutschen Volkes seit seinem Eintritte in die Geschichte sich zu erkennen gibt, sind die Anlagen des deutschen Geistes auch für die Kunst, das Beispiel der Betätigung dieser Universalität hat die in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erlebte Wiedergeburt des deutschen Geistes auf den wichtigsten Gebieten der Kunst gezeigt: das Beispiel der Aneignung dieser Wiedergeburt zu dem Zwecke der Veredelung des öffentlichen Geisteslebens des deutschen Volkes, sowie zu dem Zwecke der Begründung einer selbst über unsre Grenzen heilsam hinausreichenden neuen, wirklich deutschen

Zivilisation, muß von denen gegeben werden, in deren Händen die politischen Geschicke des deutschen Volkes liegen: Nichts bedarf es hierzu, als daß den deutschen Fürsten aus ihrer Mitte hierfür selbst dieses rechte Beispiel gegeben werde.

V.

Es ist ermutigend, den Anruf des Beispieles eines deutschen Fürsten für das Verständnis und die Förderung des deutschen Kunstgeistes aus der Mitte des bayerischen Landes zu erheben. Hier ward dieses angerufene Beispiel bereits zuerst, ja einzig gegeben: und wie wir nicht auf bloße luftige Spekulation hin zu konstruieren uns gewöhnt haben, bezeugen wir, daß der Gedanke an den erhobenen Anruf uns wohl nicht angekommen sein würde, wenn die Erfahrung eben dieses gegebenen Beispieles und seiner Wirkung nicht vor uns läge. Brauchen wir König Ludwig I. von Bayern erst zu nennen, um zu verstehen zu geben, was wir meinen? Haben wir die ungemeine Energie der Initiative erst zu bezeichnen, mit welcher dieser von wahrem deutschen Feuereifer beseelte Fürst, den Vorurteilen der Trägheit und Stumpfsinnigkeit zum Trotz, weithin durch sein eigenes Beispiel, und durch das Beispiel, welches er veranlaßte, den deutschen Fürsten bewies, daß es sehr wohl eine deutsche Kunst gebe, und daß es schön und würdig sei, dieselbe zu pflegen? Er bewies, daß diese Kunst unmittelbar dem herrlichsten Vorbilde aller Kunst, der griechischen, verschwistert sei: die Goethesche Vermählung der Helena mit Faust ließ er in Werken der plastischen Kunst feiern, und deckte so den erhabensten Beruf des deutschen Geistes sinnfällig, handgreiflich auf. Und die Kraft des Beispieles blieb in der Wirkung nicht aus: von nun an sorgten, wie beschämt, auch andre deutsche Fürsten für die Ausschmückung ihrer Residenzen durch edle deutsche Bildungen; von München aus berief man die Meister, denen nun Aufgaben zufielen, an welche sonst gar nicht, oder bloß im Sinne eines verderblichen, nur durch die entsprechenden frivolen Mittel des Auslandes zu befriedigenden, Luxus gedacht worden war.

Was hier von einem Punkte aus und in einer Richtung hin gewirkt werden konnte, geschah, und das Beispiel wie das

Wirken König Ludwigs I. ist durchaus als ein vollständiges, gänzlich erfülltes zu betrachten. Die nichtsdestoweniger notwendig uns sich aufdrängende Frage nach dem Grunde davon, daß selbst auf eine so unvergleichlich energische Veranlassung die deutsche bildende Kunst es doch im höheren Sinne nur zu einem Ansatze der Blüte, nicht aber zur vollen Blüte selbst brachte, — ja daß dieser Ansatz selbst endlich derart an Kraft verlor, daß die Erreichung der Blüte ferner steht als im Beginn der königlichen Wiedergeburt, und die Erkenntnis eines ersichtlichen Verfalles nicht mehr abweisbar ist, — diese Frage würde in jeder Weise übel beantwortet werden, wenn wir sie nicht zunächst sogleich im Sinne der umfassenderen Aufgabe unsrer gegenwärtigen Untersuchungen zu beantworten uns anließen.

Unser Urteil hierüber wird sich in lichtvoller Weise klären, sobald wir das ungemein sinnreiche Wirken des erhabenen Sohnes des Wiedererweckers der deutschen bildenden Kunst, des so viel geliebten und als unvergeßlich beklagten Königs Maximilian II., in seiner besonderen Bedeutung uns vorzuführen. Von wahrhaft sinniger deutscher Natur, scheint ihn das tiefe Bedürfnis der politischen Hebung seines Landes, da sie nur im Vereine mit der politischen Neugestaltung des großen deutschen Gesamtvaterlandes herbeizuführen war, mit zehrender Sorge erfüllt zu haben, weil er in seiner besonderen Macht die Handhaben hierzu nicht finden konnte. Die Hebung der intellektuellen Bedeutung seiner Machtsphäre, die Förderung des deutschen Geistes in allen von der bisherigen Politik der deutschen Fürsten unbeachtet gelassenen Gebieten, durfte er sich, wenn es Erfolgen galt, einzig als Aufgabe zugeteilt erkennen. Hier suchte er nun zunächst die Wirksamkeit seines erhabenen Vaters zu ergänzen. In betreff der bildenden Künste wandte er seine Aufmerksamkeit vorzüglich der Baukunst zu, aber bereits in dem praktischen Sinne, der geistigen Bildung seines Volkes zweckmäßige Stätten zu bereiten. Seine bedeutende Absicht in dieser Richtung zeigt sich in dem größten, leider unausgeführt gebliebenen Unternehmen, dem Bau und der Bestimmung des Maximilianeums. In diesem prachtvoll gelegenen, alles überragenden Gebäude sollte eine Lehrstätte ganz neuer und eigentümlicher Art gegründet werden: alles Erkennenswerte der Kunst und Wissen-

schaft sollte hier in einer Weise zweckmäßig gesammelt und geordnet werden, daß an der Hand einer geistvollen und vielseitigen Belehrung in den mannigfaltigsten Fächern den Zöglingen dieser ganz einzigen Schule die Gelegenheit der Aneignung einer umfassenden Bildung, wie sie dem Urteile des erleuchteten Fürsten gemäß namentlich allen höheren Staatsdienern zu eigen sein sollte, dargeboten wäre. Es liegt in der Idee dieser Gründung ein zu erhabener Wehmut stimmendes Bekenntnis der zum ersten Male einem Monarchen wahrhaft bewußt gewordenen Not. König Ludwig I. konnte seinen auf sinnfällige Kunsttaten gerichteten Eifer erfolgreich befriedigen, sobald er die geeigneten Kunsttalente fand; für die ungehinderte Durchführung der ihnen gestellten Aufgaben bedurfte er nur des Materiales, über welches er als königlicher Herr eben zu verfügen wußte. Um aber den Sinn des Volkes für die schönen Taten der Kunst empfänglich zu machen, bedurfte es einer Bildung, wie sie, namentlich nach einer so großen Verwahrlosung nach dieser Seite hin, nicht im Sturm, sondern nur durch eine Pflege zu gewinnen war, zu deren sorgsamster Überwachung in der eigenen Sphäre der Beamtenwelt vor allem eben selbst Bildung, umfassende humane, nicht spezifische Fachbildung nötig war. König Maximilian II. mochte sich mit Seufzen sagen: was nützen uns diese schönen Werke der Kunst, wenn sie dem Sinne des Volkes fast feindselig erscheinen, nicht mit seinem Willen, sondern eher gegen seinen Willen in das Leben gerufen werden? — Sollte er umlenken, oder vorwärts schreiten? — Aufrichtig riet ihm gewiß seine ganze Staatsbeamtenschaft, das erstere zu tun. Er schwieg: legte aber besonnen die Hand daran, zuerst sich wirklich gebildete Beamte zu schaffen. Verstehen wir das Maximilianeum recht?

Fast hatte es nur den Sinn des Nachholens, des Ergänzens, des Ausfüllens der durch das kühne Kunstwirken seines feurigen Vaters notwendig gelassenen Lücken, der fast erschreckenden Kluft zwischen dessen Kunstschöpfungen und dem Geiste seines Volkes, wenn der segenvolle König Maximilian II. in unvergleichlich angestrengter Weise für deutsche Wissenschaft und Literatur Sorge trug. Außer der wahren, innigen Neigung zu diesen Zweigen des Geisteslebens, welche einzig ihm die beispiellos tätige Sorge hierfür eingeben konnte, bestimmte den

erhabenen Fürsten vielleicht selbst aber ein Gefühl von dem ersichtlich sich doch herausstellenden eigentlichen Unerfolge des großen Kunstwirkens seines erlauchten Vaters: wie keinem Geistvollen, so konnte auch ihm unmöglich entgehen, daß die fast schon angebrochene Blüte der deutschen bildenden Kunst nicht zur vollen Entfaltung gekommen war, und wohl einem frühzeitigen Verfalle sich zuneigte; er mußte erkennen, daß der Grund hiervon, wie in der Vereinzelung der ganzen, das Volksleben noch nicht berührenden Kunstrichtung, so auch in der Einseitigkeit der bisher nur gerade eben dem Zweige der bildenden Kunst zugewandten Pflege zu suchen war.

Hatten nun die Werke der bildenden Kunst das Volk in kalter, träger Unbeteiligung gelassen, so ist es für den Erfolg unsrer Untersuchungen äußerst charakteristisch, zu beachten, daß der für das Wohl seines Volkes so ernstlich besorgte König Maximilian II. dem einzigen Kunstzweige, welcher alle übrigen zu umfassen befähigt ist, und zugleich in einer Weise mit dem Volksleben sich berührt, wie nie ein andrer es vermag, daß er an der *dramatischen* Kunst bedenklich, vielleicht mißtrauisch vorüberging. Für alles und jedes wohlwollend besorgt, versuchte er zwar auch in der Verwaltung des Theaters die Bildung vertreten zu lassen: diese ging ihm hierfür aber nur im Lichte der literarischen Bildung auf, und da es dabei eben nur auf wohlwollende Beachtung der dramatischen Kunst, nicht aber die Hebung des unvergleichlichen Reichtumes volkstümlicher Kunst aus dem unerkannten Schachte des Theaters ankam, so blieb die Pflege der literarischen Bildung als solcher selbst das Hauptaugenmerk eines Fürsten, dem es anderseits um die Hebung des Volksgeistes zu tun war wie keinem andern. Wie unfähig Wissenschaft und Literatur, sobald sie nicht von einem wahrhaft produktiven künstlerischen Volksgeiste bereits getragen werden, sich erweisen, wenn sie umgekehrt diesen Volksgeist erst in das Leben rufen sollen, das zeigte sich hier, und gewiß mußte dies der vortreffliche Fürst, dem es, eben als wahrem Vater seines Volkes, nicht auf persönliches Ergötzen an Wissenschaft und Literatur, sondern, wie eben die Gründung des Maximilianeums zeigt, auf die Hebung des Volksgeistes ankam, selbst am empfindlichsten erfahren.

Insofern die vielen und reichen Stiftungen, mit denen er

wie kein Monarch, und zwar im edelsten nationalen Sinne, die Wissenschaften bedachte, diesen selbst zu unleugbar großer Förderung gereichen mußten, darf allerdings die Pflege des geistigen Volkswohlstandes hierdurch nicht gering angeschlagen werden; denn gleicht der Gewinn hieraus auch einem Kapital, dessen Zinsenertrag einer späteren Zeit zu gelegentlicher Benützung vorbehalten bleiben muß, so ist es immer ein Reichtum, dessen Ansammlung beweist, daß es sich hier mit Bewußtsein nicht um ein Leben von heute auf morgen handelt. Immerhin muß uns die Sorge ankommen, daß, wenn dieses nächste Leben stets mehr einer schönen geistigen Entwicklung sich abwendet, jene angehäuften Schätze einst zu wert- und nutzlosem Hausrate herabsinken dürften. Auch die besondere Pflege der Wissenschaft, welche, je höher sie gefaßt wird, nie unmittelbar auf den Volksgeist zu wirken berufen sein kann, hat kulturhistorisch nur einen Sinn, wenn sie eine bereits blühende schöne Volksbildung eben krönt; die Bildnerin des Volkes aber ist nur die Kunst. Wie um diesen notwendigen Übergang zu vermitteln, wurde denn von dem hochgebildeten Könige Maximilian zugleich auch die schöngeistige und poetische Literatur mit ersichtlichem Eifer zu fördern gesucht; und hier war es, wo der Mißerfolg seiner großherzigen Bemühungen am ersichtlichsten hervortrat. Sein edles Beispiel, das ersehnte, ward eben zu spät gegeben: der schwungvolle Ernst, welcher die Geister der Nation noch im Beginne dieses Jahrhunderts durchleuchtete, war eben erloschen. Auch die Reihe hochbegabter Epigonen, welche von Kleist bis zu Platen die unerschöpfliche Begabung des deutschen Geistes noch kräftig kundtaten, war nun geschlossen: für die Herstellung einer würdigen Grabstätte des längst verschiedenen letzten deutschen Dichters in Syrakus wurden kürzlich heimatliche Beiträge gesammelt. Eine andre Zeit war angebrochen: „die Jetztzeit", wie sie leibt und lebt. Der Besieger Platens sandte uns aus Paris, seiner Wahlheimat, seine witzigen Couplets in deutsch-poetischer Prosa zu, und H. Heinescher Geist ward jetzt der Vater einer Literatur, deren eigentlicher Charakter in der Verspottung jeder ernstlichen Literatur bestand. Wie zu gleicher Zeit die Dantanschen Karikaturen das Herz des Pariser Epiciers erfreuten, dem nun recht deutlich vor den Augen gezeigt wurde, daß alles Große und Ernste doch eigentlich nur zum Belacht-

werden da sei, so labten die Heineschen Witze das Gefühl des deutschen Publikums, welches sich jetzt über den Verfall der deutschen Geistesblüte mit dem ihm nun fast ersichtlich gemachten Gedanken trösten konnte, daß damit am Ende doch wohl nicht so gar viel verloren wäre. Die Freude über diesen Trost, der vor allem auch von unsern poetischen Literaten mit besonderer Willfährigkeit angenommen wurde, ist der Grundton fast aller neuesten poetischen Literatur geworden. Man stellt sich, als ob man dabei ganz von vorn anfange, läßt sich durch keine Mahnung an unsre großen Meister beirren, und spricht dagegen das echt dichterische Recht an, „harmlos" so hinzulumpen, wie es eben geht. Für den Witz hat Heine gesorgt, kühne Griffe in das Gebiet des Epos werden durch vorsichtige Beachtung Byronscher Poesien erleichtert; was bereits Briten, Franzosen und Russen nachahmten, wird noch einmal in einem biederen Deutsch nachgeahmt, und weiß der Buchhändler es endlich geschickt zu dem Anscheine von einem Dutzend Auflagen zu bringen, so steht auch eine neue Berühmtheit im deutschen Dichterwalde irgend einer allgemeinen Zeitung, womit dann die Sache in Ordnung ist.

Beklagenswerter edler Fürst, der hier etwas beschützen, fördern zu können, zu müssen glaubte! Was konnte sein großherziger Wille anders, als eben die endlich eingetretene Impotenz der deutschen poetischen Literatur aufdecken? —

Sahen wir nun zwei edle Beispiele deutscher Fürsten gegeben, und mußten wir sie im Grunde als erfolglos erkennen, was mag uns berechtigen, dennoch von einem erneuerten Beispiele eines deutschen Fürsten eine heilsame Wirkung zu erwarten?

VI.

Gewiß blickte der hochsinnige Förderer deutscher Geistesbestrebungen, dessen edles Beispiel wir uns zuletzt vorführten, mit wohlwollender Erwartung auch auf die Versuche von ihm begünstigter Literaturpoeten, mit welchen diese sich endlich auch dem Theater zuwendeten: er selbst veranlaßte diese Versuche durch Ausschreibung von Preisen. Auch hierfür ein Beispiel, und — siehe da! — mit abschreckendem Erfolge. — Es soll uns hoffentlich im Verlaufe unsrer Untersuchungen gelingen, den

Grund davon nachzuweisen, daß nicht nur minderbegabten, sondern selbst talentvolleren Literaten das Befassen mit dem Theater nie recht wird gedeihen können, ehe sie nicht durch eine gänzliche Neugestaltung des deutschen Theaters zu einer richtigen Ansicht vom Wesen dieses, außer allem Vergleich mit jedem andern stehenden Kunstorganismus gelangen. Wahrhaft bedauerlich gestaltete sich der diesmalige Mißerfolg nur dadurch, daß der ihm vorangehende Versuch als ein letzter, diesem unbegreiflich bedenklichen Theater förderd beizukommen, angesehen wurde. Das Theater selbst besteht aber nach wie vor, leistet ziemlich ganz dasselbe, was irgend sonst und je von dergleichen Anstalten geleistet wurde; alles ist in Ordnung, und niemand fällt es ein, daß in diesem so darangegebenen Institute der Keim und Kern aller national-poetischen und national-sittlichen Geistesbildung liegt, daß kein andrer Kunstzweig je zu wahrer Blüte und volksbildender Wirksamkeit gelangen kann, ehe nicht dem Theater sein allmächtiger Anteil hieran vollständig zuerkannt und zugesichert ist.

Treten wir in ein Theater, so blicken wir, sobald wir mit einiger Besonnenheit einblicken, in einen dämonischen Abgrund von Möglichkeiten des Niedrigsten wie des Erhabensten. — Im Theater feierte der Römer seine Gladiatorenspiele, der Grieche seine Tragödien, der Spanier hier seine Stiergefechte, dort seine Autos, der Engländer die rohen Späße seines Clowns wie die erschütternden Dramen seines Shakespeare, der Franzose seinen Cancantanz wie seinen spröden Alexandrinerkothurn, der Italiener seine Opernarie, — der Deutsche? Was könnte der Deutsche in seinem Theater feiern? — Dies wollen wir uns deutlich zu machen suchen. Für jetzt feiert er dort — natürlich in seiner Weise! — alles zusammen, fügt dem aber der Vollständigkeit oder Wirkung wegen noch Schiller und Goethe, und neuerdings Offenbach hinzu. Und dies alles geht unter Umständen einer Gemeinsamkeit und Öffentlichkeit vor sich, wie sie nirgends im Leben sich wiederholen: mögen in Volksversammlungen leidenschaftlich debattierte Interessen Erregung hervorrufen, möge in der Kirche der höhere Mensch zu inbrünstiger Andacht sich sammeln, hier im Theater ist der ganze Mensch mit seinen niedrigsten und höchsten Leidenschaften in erschreckender

Nacktheit sich gegenüber gestellt, und wird an sich selbst zu bebender Lust, zu stürmendem Schmerz, zu Hölle und Himmel hingetrieben. Was dem gemeinen Menschen außer jeder Möglichkeit der eigenen Lebenserfahrung liegt, hier erlebt er es, erlebt es an sich selbst, in seiner durch wunderbare Täuschung gewaltsam entzündeten Sympathie. Man kann diese Wirkung durch den sinnlosen Mißbrauch einer täglichen Wiederholung abschwächen (was anderseits wieder eine große Verderbnis der Empfänglichkeit nach sich zieht), nie aber die Möglichkeit ihres vollsten Ausbruches unterdrücken, welcher endlich, je nach dem Interesse der Zeittendenz, zu jedem verderblichen Zwecke in das Spiel gesetzt werden kann. Mit Grauen und Schauder nahten von je die größten Dichter der Völker diesem furchtbaren Abgrunde; sie erfanden die sinnreichen Gesetze, die weihevollen Zaubersprüche, um den dort sich bergenden Dämon durch den Genius zu bannen, und Äschylos führte selbst mit priesterlicher Feierlichkeit die gebändigten Erinnyen als göttlich verehrungswerte Eumeniden zu dem Sitze ihrer Erlösung von unseligen Flüchen. Dieser Abgrund war es, den der große Calderon mit dem himmlischen Regenbogen nach dem Lande der Heiligen überbrückte, aus dessen Tiefe der ungeheure Shakespeare den Dämon überstark selbst beschwor, um ihn, von seiner Riesenkraft gebändigt, der erstaunten Welt als ihr eignes, gleich zu bändigendes Wesen deutlich zu zeigen; an dessen weise ausgemessenen, gelassen beschrittenen Vorsprüngen Goethe den Tempel seiner „Iphigenia" aufbaute, Schiller den Gotteswunderbaum seiner „Jungfrau von Orleans" pflanzte. An diesen Abgrund traten die melodischen Zauberer der Tonkunst und gossen Himmelsbalsam in die klaffenden Wunden der Menschheit; hier schuf Mozart seine Meisterwerke, und hierher sehnte sich ahnungsvoll Beethoven, um dort erst seine höchste Kraft bewähren zu können. Aber an diesem Abgrunde, sobald die großen, heiligen Zauberer von ihm weichen, tanzen auch die Furien der Gemeinheit, der niedrigsten Lüsternheit, der scheußlichsten Leidenschaften, die tölpelhaften Gnomen des entehrendsten Behagens. Bannt von hier die guten Geister — (und es kostet euch wenig Mühe: ihr braucht sie nur nicht vertrauensvoll anzurufen!) —, so überlaßt ihr den Schauplatz, auf welchem Götter wandelten, den schmutzigsten Fratzen der Hölle — und diese kommen von selbst, auch

ungerufen — denn sie sind immer heimisch da, von wo sie eben nur durch die göttliche Herabkunft verscheucht werden konnten.

Und dieses Ungeheuer, dieses Pandämonium, dieses furchtbare Theater überlaßt ihr gedankenlos dem Betriebe durch eine handwerksmäßige Routine, der Beurteilung durch verdorbene Studenten, dem Belieben des vergnügungssüchtigen Schranzen, der Anleitung durch abgenutzte Bureauschreiber? — Dieses Theater, vor welchem mit sehr richtigem Blicke die protestantischen Geistlichen des vorigen Jahrhunderts wie vor einer Schlinge des Teufels warnten, von dem ihr heute mit Geringschätzung euch abwendet, während ihr anderseits es mit Glanz und Prunk überhäuft, und — sobald irgend eine große Gelegenheit kommt — immer noch nichts weiter ersinnen könnt als eine „Theatervorstellung", um euch in Pracht dabei zu zeigen? —

Und ihr wundert euch, daß mit bildender Kunst, mit poetischer Literatur, mit allem, was auf Schönheit und Bedeutendheit im Geistesleben einer Nation zielt, es nicht vorwärts gehen will, und der Rückschritt jedem Fortschritte sogleich nachfolgt? Wie wollt ihr denn nur eine Ahnung von wahrer Kunstwirkung auf das Volk fassen können, wenn ihr an diesem Theater achselzuckend vorübergeht, oder — schlimmer noch — augenzwickernd darin sitzt? —

Genug der Fragen! Das Ziel unsrer Untersuchungen wird dem Leser nun wohl klar geworden sein. Indem wir uns vornehmen, die unvergleichliche Bedeutung des Theaters an seiner Wirksamkeit im grenzenlos verderblichen, wie im grenzenlos förderlichen Sinne nachzuweisen, und für die Sicherung seiner erhabensten und wohltätigsten Wirksamkeit das gleiche königliche Beispiel anzurufen, welches für bildende Kunst und Wissenschaft bereits so schön und zuversichtlich von zwei erleuchteten Fürsten Bayerns gegeben ward, bekennen wir, nicht ohne Grauen einen Boden der öffentlichen Besprechung zu betreten, welchem jeder wahrhaft gebildete Deutsche seit länger fern bleiben zu dürfen sich glücklich gepriesen hat. Von dem Verfalle des deutschen Theaters ist alles gesagt, wenn man die unleugbare Tatsache bekräftigen muß, daß der letzte Rest wahrhaft deutsch gebildeter Männer in jedem Fache sich nichts mehr vom Theater verhofft, und kaum sein Vorhandensein noch beachtet. Stillschweigend erkennen dies auch alle die Literaturpoeten an, die

sich neuerdings wieder mit dem Theater einließen; denn die gegen ihre sonstigen Leistungen wiederum auffallende besondere Schwäche ihrer dramatischen Elaborate ist, da sonst umgekehrt große Dichter ihr Größtes im Drama leisteten, nur dadurch erklärlich, daß sie bei ihrer geringen Meinung vom Theater sich mit dessen heutigen Anforderungen nur dann auf gleichen Fuß zu stellen glaubten, wenn sie ihre eigene Produktion so weit herabdrückten, wie etwa Goethe dies vermeinte tun zu müssen, wenn er Operntexte schrieb. Mit großem Eifer sind daher für das Theater nur solche Kräfte tätig geblieben, mit denen die bloße Berührung von seiten eines ernstlich Gesinnten sofort zu den gröbsten und lächerlichsten Mißverständnissen führen muß. Dennoch sei auf diese Gefahr hin der Versuch gewagt; denn ohne ihn sind wiederum diejenigen nicht zu erkennen, welche heute, abseits der lärmenden Öffentlichkeit, der schmerzlichen Pflege gleich trauriger Erkenntnisse, wie sie uns sich erschlossen, still nachleben. An sie, die meist Unbekannten, dennoch aber, wie wir aus mancher erhebenden Erfahrung zu schließen haben, vorhandenen Freunde einer edlen Gestaltung unsres öffentlichen Kunstlebens, wenden wir uns; denn indem wir, zur Ergänzung und wahren Fruchtbarmachung der einzigen und großherzigen Bemühungen, welche für deutsche Kunst und Wissenschaft von München ausgingen, jetzt für Krönung des Begonnenen durch die Erhebung des deutschen Theaters zu der ihm von unsern großen Geistern angewiesenen Bedeutung, das befeuernde Beispiel des erhabenen Erben jener beiden großen Wohltäter des deutschen Geistes anrufen, pflanzen wir eine Fahne auf, deren Schatten das Gemeine ehrfurchtsvoll fern zu bleiben hat.

VII.

Auch für die eingehenderen Untersuchungen, welche wir mit dem folgenden über das deutsche Theater anzustellen gedenken, behalten wir die allgemeine Titelbezeichnung dieser Aufsätze: „Deutsche Kunst und deutsche Politik“, bei. Der Grund hiervon dürfte mit der Ursache der vorausgesehenen Verwunderung sehr vieler eben darüber zusammenfallen, daß diese Schmarotzerpflanze irrationaler Kulturzustände, als welche das

Theater erscheint, mit der Politik etwas zu tun haben sollte, da es schon schwer zu begreifen sei, was das Theater selbst mit der eigentlichen Kunst gemein haben könnte. Diesen, welche durch die schlechte Beschaffenheit des deutschen Theaters in die vollständigste Verwirrung über die Bedeutung des Theaters überhaupt geraten sind, verlangt es uns zu zeigen, daß gerade die bildende Kunst, welche, wie in unsern Blättern und Büchern zu lesen ist, von ihnen einzig unter „Kunst" verstanden wird, vom Theater so stark beeinflußt worden ist, daß ihre gegenwärtigen, der unschönsten Manieriertheit, oder, sobald man sich seinen Einfluß mit peinlicher Absichtlichkeit fernhalten wollte, der trockensten Unproduktivität immer mehr verfallenden Leistungen, nur aus diesem schlechten Zustande des Theaters eben zu erklären sind.

Zwei charakteristische Hauptstadien der europäischen Kunst liegen vor: die Geburt der Kunst bei den Griechen, und ihre Wiedergeburt bei den modernen Völkern. Die Wiedergeburt wird sich nicht bis zum Ideal vollkommen abschließen, ehe sie nicht an dem Ausgangspunkte der Geburt wieder angekommen ist. Die Wiedergeburt lebte an den wiedergefundenen, studierten und nachgeahmten Werken der griechischen Kunst auf, und diese konnte nur die bildende Kunst sein; zur wahrhaft schöpferischen Kraft der antiken Kunst kann sie nur dadurch gelangen, daß sie wieder an den Quell vordringt, aus welchem jene diese Kraft schöpfte. Ganz wie zu der in symbolisierender Konvention sich bewegenden Tempelzeremonie die Aufführung eines Äschyleischen Dramas sich verhielt, nimmt sich die ältere plastische Kunst der Griechen im Vergleich mit den Werken ihrer Blüte aus: diese Blüte trat in der Weise gleichzeitig mit der Vollendung des Theaters ein, daß Phidias als der jüngere Zeitgenosse des Äschylos erscheint. Der Plastiker überwand nicht eher den bindenden Zwang der symbolischen Konvention, als bis Äschylos den priesterlichen Chortanz zum lebenvollen Drama ausgebildet hatte. Ist es möglich, daß dem durch die Wiedergeburt der Kunst neugestalteten modernen Leben ein Theater ersteht, welches dem innersten Motive seiner Kultur in der Weise entspricht, wie das griechische Theater der griechischen Religion entsprach, so wird die bildende und jede andre Kunst erst wieder an dem belebenden Quell angelangt sein, aus welchem sie bei den Grie-

chen sich ernährte; ist dies nicht möglich, so hat auch diese wiedergeborene Kunst sich ausgelebt. — Die Italiener, bei welchen die wiedergeborene Kunst ihren Ausgang nahm und ihre höchste moderne Blüte erreichte, fanden das Drama der christlichen Kirche nicht; aber sie erfanden die christliche Musik. Diese Kunst, so neu wie das Äschyleische Drama für die Griechen, trat in die gleiche Wechselbeziehung zur italienischen bildenden Kunst (daher vorzüglich Malerei), wie das Theater zur griechischen bildenden Kunst (daher vorzüglich Plastik). Der Versuch, durch die Musik zur Rekonstruktion des antiken Dramas zu gelangen, führte zur Oper: ein verunglückter Versuch, welcher den Verfall der italienischen Musik, sowie der italienischen bildenden Kunst nach sich zog. Aus dem eigentlichen Volksgeiste ward dagegen das Drama neu geboren. Wie Thespis mit seinem Karren sich zur griechischen Tempelfeier verhielt, so verhielten sich die modernen Gauklerbanden zu der schmerzlich erhabenen Feier der heiligen Passion: hatte der katholische Klerus bereits dazu gegriffen, diese ernste Feier durch die Mithilfe jener volkstümlich zu beleben; hatten die großen Spanier auf dem hieraus bereiteten Boden wirklich das moderne Drama geschaffen, und der wunderbare Brite dieses mit dem Inhalte aller menschlichen Lebensformen erfüllt, so erwachte unsern großen deutschen Dichtern das Bewußtsein der Bedeutung dieser neuen Schöpfung, um Äschylos und Sophokles über zwei Jahrtausende hinweg verständnisvoll die Hand zu reichen. So an dem Quell aller Erneuerung und Befruchtung wahrer, volksbildender Kunst wieder angelangt, fragen wir: wollt ihr diesen Quell neu versumpfen, zur Pfütze für die Ernährung von Ungeziefer werden lassen? Daß sie bis zu diesem Theater unsrer größten Dichter vordrang, war der einzige und wahrhafte Fortschritt im Entwicklungsgange der wiedergeborenen Kunst; was ihn bei den Italienern aufhielt, ja gänzlich ablenkte, die Erfindung der modernen Musik, ist — dank wiederum den einzig großen deutschen Meistern — endlich das letzt ermöglichende Element der Geburt einer dramatischen Kunst geworden, von deren Ausdruck und Wirkung der Grieche noch keine Ahnung haben konnte. Jede Möglichkeit ist gewonnen, das Höchste zu erreichen: ein Schauplatz ist da, vor welchem sich durch ganz Europa allabendlich das Volk zusammendrängt, wie von unbewußtem Verlangen

getrieben, dort, wo es nur zu müßigem Ergötzen angelockt wird, die Lösung des Rätsels alles Daseins zu erfahren, — und ihr bezweifelt noch, daß hier wirklich das Einzige zu gewinnen ist, dem ihr vergebens auf jedem Irrwege ziellos nachzustreben euch abmüht? —

Wollen wir nun versuchen, diesem Theater, an dessen Beruf bei Verständigen wie bei Unverständigen die größten Zweifel bestehen, gedeihliche Bahnen auszufinden, so müssen wir zuvörderst die besondere Eigentümlichkeit der mimischen Kunst und ihres Verhältnisses zu den eigentlich gültigen Kunstgattungen näher in das Auge fassen.

Was ein besonnener Überblick der geschichtlichen Beziehungen des Theaters zur Entwicklung der Künste im allgemeinen so ersichtlich aufdeckt, das erklärt sich nämlich anderseits deutlich und überzeugend wiederum aus einer genauen Erwägung der theoretischen Beschaffenheit der hier in Beziehung zueinander tretenden menschlichen Kunstfähigkeiten. — Offenbar entspringt jeder Kunsttrieb zu allererst aus dem Nachahmungstriebe, aus welchem sich dann der Nachbildungstrieb entwickelt. Unter immer komplizierterer Vermittelung bildet der Plastiker, endlich der Literaturpoet dasjenige nach, was der Mime ganz unmittelbar an sich selbst nachahmt, und dieses zwar mit der allertäuschendsten Bestimmtheit. Durch gesteigerte Vermittlung gelangt der Literaturpoet zu dem Material der Begriffe, aus welchem er die Nachahmung des Lebens konstruiert, der bildende Künstler zu dem Material der ästhetischen Formen: die beabsichtigte Täuschung, ohne welche es zu gar keiner Wirkung in allen diesen Künsten gebracht wird, kann demnach hier nur durch das Mittel einer Übereinkunft gelingen, welche sich für den Künstler auf die Gesetze der Technik, für das Publikum auf denjenigen Grad erlangter Kunstbildung bezieht, vermöge dessen es fähig ist, auf jene Gesetze der Technik willig einzugehen. Nun ist zu beachten, daß das wichtigste Glied der Vermittlung für die vom bildenden Künstler wie vom Literaturpoeten zur Darstellung gebrachte Vorstellung nicht der unmittelbare Lebensvorgang, sondern für den ersteren der durch lebendige Nachahmung ihm selbst erst zu ästhetischer Beurteilung gebrachte, für den letzteren sogar der erst noch durch Überlieferung ihm zugeführte, somit nicht der natürliche, unmittelbare Akt oder

Vorgang des Lebens ist. Was aber dem bildenden Künstler das Modell, dem Literaturdichter der berichtete Vorgang des Lebens, das ist dem Volke der Mime und die theatralische Aktion: es empfängt von diesen unmittelbar, was jene erst durch die technischen Gesetze für das abstraktere Kunstverständnis vermittelt boten. Dem bildenden Künstler wird es daher darauf anzukommen haben, von welcher Beschaffenheit sein Modell ist; durch dieses Modell unmittelbar den ihm vorschwebenden Lebensvorgang zur Darstellung zu bringen, darauf wird es dem Dichter ankommen müssen: uns aber kommt es für den Zweck unsrer Untersuchung nun darauf an, aus der Natur des Mimen selbst nachzuweisen, was diesem wiederum nottut, um, trotz seiner so ungemein vermögenden Kunstfähigkeit, in Wahrheit doch erst aus — einem Affen ein Mensch zu werden.

Was die Kunst des Mimen in den Augen der andern Künstler so tief stellt, ist dasselbe, was seine Leistungen und Wirkungen so allgemein macht. Jeder Mensch fühlt sich dem Schauspieler verwandt: jeder Charakter ist irgend einem Affekte zugänglich, in welchem er durch Miene, Gebärde, Haltung und Sprache unwillkürlich einen andern nachahmt: die Kunst besteht nur darin, dies ohne Affekt und willkürlich zu tun. In diesem Sinne glückt dem gewöhnlichen Menschen beim Lügen die Selbstverstellung; allein aber auch einen andern Menschen, ohne Affekt und absichtlich, so täuschend nachzuahmen, daß man diesen vor sich zu haben glaubt, dies mit anzusehen setzt die Menge in eine Verwunderung, welche um so angenehmer ist, als die Anlagen zur gleichen Kunstfertigkeit jeder in sich selbst verspürt, und sich hier nur einer höchst wirkungsvollen Ausbildung derselben gegenüber sieht. Deshalb hält sich auch ein jeder für befähigt, über die Leistungen eines Schauspielers zu urteilen. — Nun denke man sich denn das Modell des Malers und Bildhauers zu fortgesetzter Bewegung und Aktion übergehend, und in jedem Momente derselben immer wieder modellgerecht sich darstellend, dazu endlich der Sprache und Rede des wirklichen Vorganges sich bemächtigend, welchen der Dichter zu erzählen und durch Fixierung seines Begriffsvermögens der Phantasie seines Lesers vorzuführen sich bemüht; — man denke dieses so übermächtig gewordene Modell endlich zur Korporation sich gestaltend, das Lokal seiner Umgebung in gleicher Weise wie

seine Gebärde und Rede zu realer Täuschung herrichtend, — so läßt sich leicht schließen, daß es hiermit schon ganz allein hinreißend auf die Masse wirkt, ganz gleichviel, welchen Vorgang darzustellen ihm beliebt: der bloße Zauber der täuschenden lebendige Vorgänge überhaupt nachahmenden Maschinerie setzt alles in diejenige angenehme Verwunderung, welche in erster Linie das eigentliche Vergnügen am Theater ausmacht. Man könnte das Theater, auf dieser natürlichen Grundlage betrachtet, dem Erfolge einer geglückten Sklavenempörung, einer Umwälzung des Verhältnisses zwischen Herrn und Diener vergleichen. In der Tat weist auch das heutige Theater einen ähnlichen Erfolg auf: es bedarf des Dichters, des Bildners nicht; oder vielmehr es nimmt Dichter und Bildner in seinen Dienst: diese machen ihm zurecht, was es braucht; der Kritiker stellt ihm das Zeugnis aus, welches in Sklavenstaaten von Negern zu erkaufen ist, und kraft dessen ein Schwarzer sich für einen Weißen halten darf: die nicht minder befriedigte Autorität nimmt sich würdevoll der Sache an, die Majestät wirft ihren Mantel zum prunkenden Schutze darüber — und das deutsche „Hoftheater" unsrer Tage steht da.

Vor diesem stehen nun wieder Maler, Bildhauer und Literaturpoet, und begreifen nicht, was sie damit zu tun haben sollen. Ahnen sie wohl, daß sie ihre Arbeiten jetzt ohne Modell, nach bloßer Abstraktion von älteren, einst lebensvollen Kunststilen herausquälen müssen, oder, wenn sie doch des Modells bedürfen, dieses in jener merkwürdigen Universitätsschule der entlaufenen Sklaven ein ganz andres Wesen geworden ist, und ganz anders sich zu gebärden gelernt hat, als es dem Zwecke ihrer Kunst dienen kann? Was bleibt ihnen nun übrig, als gerade durch ihr eigenes fortgesetztes Schaffen den ungeheuren Einfluß des Theaters auf das ersichtlichste aufzudecken? Denn, entweder dieses vertrocknet ohne den wahrhaft ergiebigen Erneuerungsquell gänzlich, oder, wird auf Wirkung gezielt, so nimmt ihr künstlerisches Gestalten eben diejenige auf den Effekt berechnete Manier an, welche gegenwärtig im richtigen üblen Sinne „theatralisch" genannt wird. Und was bezeichnen wir denn in allem und jedem, in der Gebärde des Privatmannes, der unschönen Kleidertracht, in der Rede, ja in der Handlungsweise des Studenten wie des Staatsmannes, endlich in der

Kunst wie in der Literatur, wenn wir es verächtlich „theatralisch“ nennen? Wir bezeichnen damit eine vom gegenwärtigen Theater ausgehende Schwächung, Verbildung und Verzerrung des allgemeinen Geschmackes; zugleich aber, weil eben das Theater seiner ungemein populären Wirksamkeit wegen vom Geschmack aus auch auf die Sitten seinen unwiderstehlichen Einfluß übt, bezeichnen wir dadurch einen tiefgehenden Verfall der öffentlichen Moralität, von welchem zu retten ein ernstes und edles Bemühen erscheint. Nur aber indem das Theater selbst ernst und bedeutend in das Auge gefaßt wird, kann dieser Bemühung Erfolg versprochen werden.

So viel für jetzt über die Macht des Theaters; wie ihr beizukommen sein wird, können wir erst erkennen, wenn wir die Gewalt dieser Macht richtig auffaßten, und dieses tun wir nur dann, wenn wir sie, ohne falsche Verachtung, der mimischen Kunst selbst zuerkennen.

VIII.

Als wir im Verlaufe der vorangehenden Untersuchung das Verhältnis des nur nachahmenden Mimen zu dem wirklich nachbildenden, dichtenden Künstler als demjenigen des Affen zum Menschen ähnlich bezeichneten, hatten wir nichts weniger im Sinne, als eine eigentliche Geringschätzung seiner Eigenschaften. Wie nahe auch immer, namentlich in der erregteren Sprache des Affekts, ein solcher Ausdruck bei ähnlichen Vergleichungen liegen möge, so bestimmte uns doch hier der ganz andre Beweggrund, aus einem der populärsten Fassungskraft naheliegenden Verfahren der Natur das treffendste Analogon für das von uns zu erörternde Verhältnis zu gewinnen. Wollte sich der dichtende Künstler schämen, als zur Nachbildung der Natur befähigten ursprünglich nur nachahmenden Mimen sich zu erkennen, so müßte der Mensch sich nicht minder schämen, in der Natur sich als vernünftigen Affen wieder zu finden: hieran würde er aber sehr töricht tun, und beweisen, daß es mit dem, wodurch er sich vom unvernünftigen Affen unterscheidet, bei ihm nicht sehr weit her sei. — Sehr lichtvoll wird das angezogene Analogon aber dadurch, daß wir, unsre Abkunft vom Affen zugegeben,

uns nun fragen müssen, warum die Natur ihren letzten Schritt vom Tiere zum Menschen nicht vom Elefanten oder vom Hunde aus machte, bei welchen wir doch entschieden entwickeltere intellektuale Anlagen antreffen, als beim Affen? Diese Frage können wir nämlich, für unseren Zweck sehr ersprießlich, durch die andere Frage beantworten: warum aus einem Gelehrten kein Dichter, aus einem Physiologen kein Bildhauer und Maler, ja — um der bekannten, aus schönem Munde einem Zaren gegebenen Antwort zu gedenken — aus einem russischen Staatsrat keine Ballettänzerin werden kann? — Es liegt in der Entscheidung der Natur für den Affen zu ihrem letzten und wichtigsten Schritte ein zu tiefem Nachsinnen aufforderndes Geheimnis: wer es vollständig ergründete, könnte uns vielleicht Aufschluß darüber geben, warum die weisesten Staatseinrichtungen zerfallen, ja die erhabensten Religionen sich überleben, um dem Aberglauben oder dem Unglauben zu weichen, während die Kunst ewig neu und jung aus den Trümmern des Daseins hervorwächst.

Nach der Bedeutung, welche wir hiermit diesem Thema beilegten, dürfen wir hoffen, uns keinem aufreizenden Mißverständnisse mehr auszusetzen, wenn wir für unsre weitere Untersuchung zunächst an das Analogon von Affe und Mensch allen Ernstes noch anknüpfen. In ihm glauben wir nämlich, wenn wir dabei das Verhältnis der nur nachahmenden zu der nachbildenden Kunstfähigkeit des Menschen festhalten, zugleich ein sehr förderliches Licht zur Beleuchtung des Verhältnisses des **Realismus** und des **Idealismus** in der Kunst, von welchen leichthin so viel geredet wird, gewonnen zu haben.

Was den bildenden und dichtenden Künstler bei der Berührung mit dem Mimen zurückschreckt, und mit einer nicht ganz dem Widerwillen des Menschen gegen den Affen unähnlichen Empfindung erfüllt, ist nicht das, wodurch er von diesem verschieden, sondern das, worin er ihm ähnlich ist. Auch was der eine nachbildet, der andre nachahmt, ist das gleiche: die Natur; der Unterschied liegt in dem Wie und dem angewendeten Mittel. Der Bildner, welcher das Modell, der Dichter, welcher den berichteten Vorgang nicht in voller Wirklichkeit wiedergeben kann, verzichtet auf die Darstellung so vieler Eigenschaften seines Gegenstandes, als ihm zu opfern nötig dünkt, um eine Haupt-

eigenschaft desselben in so potenzierter Weise darzustellen, daß an ihr der Charakter des Ganzen sofort erkennbar wird, und so auf einen Blick an dieser einen Seite sich das zeigt, was durch die Zurschaustellung aller Seiten des Gegenstandes nur der physiologischen, oder, bei künstlerischer Anschauungsweise, der ästhetischen Beurteiluug, das ist: eben der des bildenden und dichtenden Künstlers, verständlich werden kann. Durch diese Beschränkung gelangt der Bildner und der Dichter zu jener Steigerung des Gegenstandes und seiner Darstellung, welche dem Begriffe des Ideales entspricht, und durch vollkommen geglückte Idealisierung, d. h. Realisierung des Ideales, erreichen sie eine Wirkung, welche die unmögliche Erschauung des Gegenstandes von allen Seiten seiner räumlichen und zeitlichen Erscheinung in dem Sinne vollständig ersetzt, daß diese Art der Darstellung zugleich als die einzig erfolgreiche, ja nur mögliche des an sich unübersehbaren wirklichen Gegenstandes erkannt wird.

Zu dieser idealen, einzig wahren Kunst tritt nun aber der Mime mit der vollen Tatsächlichkeit der räumlich und zeitlich sich bewegenden Erscheinung, und macht dem vom Bilde auf ihn Blickenden etwa den erschreckenden Eindruck, wie das Spiegelbild, welches aus dem Glase heraussteigen und im Zimmer vor uns auf und abschreiten würde. Für den ästhetischen Hinblick muß diese Erscheinung etwas geradezu Gespenstisches haben; und lernt man die Kunst des Mimen durch Leistungen, wie sie großen Schauspielern zu jeder Stunde geläufig waren, kennen, — sehen wir, mit einem Garrick zu Gaste sitzend, in diesem Augenblicke einen verzweifelten Vater mit seinem toten Kinde in den Armen, im andern einen geldverscharrenden Geizhals, oder einen seine Frau prügelnden betrunkenen Matrosen, so mag uns, erfüllt von der Idealität der reinen bildenden und dichtenden Kunst, wohl leicht der Atem und zugleich die Lust vergehen, mit dem furchtbaren Menschen gemütlich scherzend auf das Wohl der Kunst anzustoßen, wozu dieser wiederum jederzeit höchst willfährig ist. — Ist dieser Mime ein unvergleichlich Höherer, oder ein unter allem Vergleich Geringerer? Wohl weder das erstere noch das letztere: nur ist er ein durchaus anderer. Er stellt sich euch als das unmittelbare Glied der Natur dar, durch welches diese absolut realistische Mutter alles

Daseins in euch das Ideal berührt. Gleichwie keine menschliche Vernunft den alltäglichsten und gemeinsten Akt der Natur auszuführen vermag, diese aber doch nie müde wird in immer neuer Fülle der Erkenntnis der Vernunft sich aufzudrängen, so zeigt der Mime dem Dichter und Bildner immer neue, unerhört mannigfaltige Möglichkeiten des menschlichen Daseins, um von ihm, der keine einzige dieser Möglichkeiten erfinden könnte, verstanden und selbst zu einem höheren Dasein erlöst zu werden. — Dies ist der Realismus in seinem Verhältnis zum Idealismus. Beide gehören dem Gebiete der Kunst an, und ihre Unterscheidung liegt in der Nachahmung und der Nachbildung der Natur.

Wie weit es der Realismus der Kunst in diesem Sinne, gänzlich ohne Berührung mit dem Idealismus, bringen kann, ersehen wir an der theatralischen Kunst der Franzosen, welche ganz selbständig sich zu einem solchen Grade von Virtuosität entwickelt hat, daß das moderne Europa einzig nach ihren Gesetzen sich richtet. Sehr hilfreich für die weitere Durchführung des zuvor aus dem Gebiete der Physiologie angezogenen Analogons erscheint uns ein Ausspruch Voltaires, mit welchem er seine Landsleute als eine Mischung von Affen und Tigern bezeichnet. Es ist in der Tat auffallend, daß dieses Volk den andern Völkern Europas hauptsächlich unter zwei typischen Charakterzügen schnell erkenntlich geworden ist: zierlich bis zur läppischen Gewandtheit, namentlich hüpfend und plaudernd: anderenteils grausam bis zum Blutdurst, wütend zum Angriffe springend. Einen solchen springenden und zugleich zierlich hüpfenden Tiger zeigt uns die Geschichte als den eigentlichen Begründer der modernen französischen Zivilisation: Richelieu (nicht minder wie sein großer Vorgänger Sully) tanzte leidenschaftlich gern Ballett, und machte sich, wie uns erzählt wird, durch einen skandalösen Tanz vor der Königin von Frankreich selbst so lächerlich, daß er seinen ganzen Ärger hierüber als Tiger rächte. Das war der Mensch, vor dem kein edler Kopf in Frankreich auf dem Rumpfe feststand, und der zugleich die allmächtige Akademie gründete, durch welche er den französischen Geist in die heute noch ihn beherrschenden Gesetze einer bis dahin ihm ganz fremden Konvention zwängte. Alles gestatteten diese Gesetze, nur nicht das Auftauchen der Idealität; dagegen eine

Verfeinerung des Realismus, eine allmächtige Verzierlichung des wirklichen Lebens, wie sie nur durch die erfolgreiche Anleitung der von Voltaire gerügten Affennatur seiner Landsleute zur Nachahmung höfischer Lebensformen erreicht werden konnte. Unter diesem Einflusse gestaltete sich das ganze wirkliche Leben im theatralischen Sinne, und das eigentliche Theater unterschied sich vom wirklichen Leben nur dadurch, daß, wie zur gegenseitigen Unterhaltung, Publikum und Schauspieler zuzeiten die Plätze wechselten. — Es ist vielleicht schwer anzugeben, ob der Grund zu dieser Ausbildung des Lebens ein allgemeines Talent der Franzosen zum Theater ist, oder ob durch die konventionelle Verkünstelung des Lebens alle Franzosen nun auch erst zu talentvollen Schauspielern wurden. Der Erfolg ist wirklich der, daß jeder Franzose ein guter Schauspieler ist, weshalb denn auch das französische Theater mit all' seinen Gewohnheiten, Eigenheiten und Anforderungen in ganz Europa wiederum nur nachgeahmt wird. Nun wäre dieser Erfolg für Europa gerade nicht vom Übel, wenn es der theatralischen Kunst in Frankreich möglich geworden wäre, sich selbst durch Aufnahme des Ideales des Bildners und Dichters dem eigentlichen Zwecke des Theaters im hohen Sinne zu nähern. Nicht ein Stück von idealer Richtung oder Bedeutung ist aber je für die französische Bühne geschrieben worden; dagegen blieb das Theater immer nur auf die unmittelbare Nachahmung des realen Lebens angewiesen, was ihm eben so merkwürdig leicht fiel, weil das Leben selbst wiederum nur eine theatralische Konvention war. Selbst da, wo für die Darstellung gesellschaftlich erhöhter oder geschichtlich entrückter Lebenssphären die ideale Richtung noch jeder dichterischen Nation ganz von selbst sich dargeboten hat, und erst gerade hier recht vollständig, wurde es von dieser Richtung durch ein Trugbild der Konvention abgelenkt. Damit es immer nur bei der Nachahmung der Realität bleiben könnte, wurde der Versailler Hof, welcher wiederum ganz nach theatralischen Effektanforderungen konstruiert war, als einziger Typus des Erhabenen und Edlen vorgehalten; es wäre als Torheit und absurder Geschmack erschienen, die griechischen und römischen Heroen, wollte man sie in höchster Würde darstellen, eine erhabenere Sprache reden, noblere Attitüden annehmen, überhaupt anders denken und handeln zu lassen, als den großen König und seinen Hof,

die Blüte Frankreichs und des großen Jahrhunderts. Muß doch endlich Gott selbst sich dazu verstehen, mit dem höflichen „Vous“ angeredet zu werden.

So hoch nun also auch der französische Geist sich über das gemeine Leben zu erheben trachten mochte, die erhabensten Sphären seiner Imagination waren überall durch greifbare und sichtbare reale Lebensformeln begrenzt, welche nur nachzuahmen, nicht aber nachzubilden waren: denn nur die Natur ist das Objekt der ästhetischen Nachbildung, während die Kultur nur Gegenstand der mechanischen Nachahmung sein kann. Ein unseliger Zustand, in welchem wahrhaftig nur eine Affennatur sich wohl fühlen konnte. Gegen ihn war keine Empörung des Menschen möglich; denn dieser tritt erst durch seinen Blick auf das Ideal aus dem Kreise der Natur selbstbewußt heraus. Aber der „Tiger“ konnte auf Empörung verfallen. Nachdem sein Weibchen um die Guillotine abermals — getanzt (denn ohne Tanz geht es nun einmal beim Franzosen nicht ab!), und er selbst im Blute der Gesetzgeber seiner Kultur sich berauscht (wir kennen den Ehrentrank des Pariser Septemberfestes!), war diese wilde Bestie nicht anders zu bändigen, als durch Loslassen auf die Nachbarvölker. Marat — der Tiger, Napoleon — der Tigerbändiger: dies ist das Symbol des neuen Frankreichs. — Ohne Theater war aber der Tiger nicht zu bändigen: der Affe mußte zur Zähmung helfen. Jahrhunderte hindurch, bis zur Revolution, als der schlechteste Soldat bekannt und als solcher namentlich von den Deutschen verspottet, gilt die französische Armee seitdem für die beste. Wir wissen, daß dieser Erfolg einerseits durch eine alles Selbstgefühl zermalmende Disziplin, anderseits durch eine glückliche Verwebung der Interessen der Tiger- wie der Affennatur bezweckt und aufrecht erhalten worden ist: das neue Trugbild, welches an die Stelle des ehemaligen Versailler Hofnimbus getreten, ist die genügend bekannte, spezifisch französische „Gloire“, deren wir hier nur insoweit zu erwähnen haben, als in ihr eben ein neuer Ausdruck für dieselbe theatralische Konvention gewonnen ist, welche nun einmal bei dem Franzosen an die Stelle der Natur getreten ist, und über welche hinaus er gar nicht sich versetzt denken kann, ohne, wie wir schon früher einmal es ausdrückten, zu glauben in das Chaos fallen zu müssen.

Welche merkwürdigen Veränderungen die Umtaufe des französischen Charakters durch die Revolution bei diesem großen und zu so bedeutenden Geschicken bestimmten Volke hervorgebracht hat, dies wünschten wir gern von einem hierzu berufenen Kulturhistoriker, der sich mit uns auf den gleichen Standpunkt stellen könnte, eingehender beleuchtet zu sehen. Die Mischungen und Brechungen dieses Volkscharakters, den wir bei so episodischer Betrachtung natürlich nur nach seiner typischen Allgemeinheit, wie aus der Vogelperspektive, überblicken konnten, zeigen bei sehr naher Beurteilung gewiß nicht mindere Anlagen zur Bildung des Reinmenschlichen, als deren sonst bei den Gliedern der europäischen Völkerfamilie anzutreffen sein mögen. Immerhin wird gerade der sehr frei blickende Franzose mit besonderer Verzweiflung auf die Möglichkeit einer völligen Neugeburt des Charakters seines Volkes sehen. Er muß sich in betreff des heutigen Zustandes gestehen, daß ihm vor der Zerstörung des Trugbildes der „Gloire" bangt, weil er nicht weiß, ob hinter dieser glänzenden Theaterdekoration, würde sie hinweggezogen, nicht der Tiger wieder hervorspringen möchte. Er wäre vielleicht damit zu beruhigen, daß hinter dieser, nur nach außen bemalten Theaterkulisse schon jetzt der mit der realen Rückwand derselben sehr wohl vertraute hüpfende Affe stehe. Ob es ihn trösten würde, zu finden, daß die Eitelkeit und der Leichtsinn, die selbst der militärischen Bravour seines Volkes so sehr zustatten kommen, vielleicht nicht minder als die imperiale Disziplin zur Bändigung des Tigers verholfen haben, und, da das Vergnügen dem Franzosen so über alles geht, daß er auch die Kunst nur unter der Rubrik des Amüsements versteht, am Ende auch jetzt ihr altes polizeiliches Amt gern allein wieder zu übernehmen befähigt sein dürften?

Doch genug! Möglicherweise finden wir noch einen andern Trost. Wenden wir daher von den Franzosen, bei denen wir nichts wie Theater und theatralische Virtuosität zu gewahren hatten, uns jetzt nach Deutschland zurück, um zunächst in genaueren Augenschein zu nehmen, wie dieses Theater und seine Virtuosität auf unserm heimischen Boden sich ausnimmt.

IX.

„Ringe, Deutscher, nach römischer Kraft, nach griechischer Schönheit.
Beides gelang dir; doch nie glückte der gallische Sprung!"

So ruft Schiller dem deutschen Genius zu.

Doch wie, wenn der Bär tanzen sollte wie der Affe, um sein Brot zu verdienen? — Ein widerlicher Anblick, lächerlich und traurig zugleich! —

Das deutsche Tempo ist der Gang, das „Andante", welches deshalb auch in der deutschen Musik sich so mannigfaltig und ausdrucksvoll entwickelt hat, daß es von Musikfreunden mit Recht für die eigentliche deutsche Musikgattung, seine Erhaltung und sorgsame Pflege für eine ästhetische Lebensfrage des deutschen Wesens erklärt wird. Mit diesem gelassenen Gange erreicht der Deutsche mit der Zeit alles, und vermag das Fernstliegende sich kräftig anzueignen. Deutsche Bildner lernten und lehrten in Italien; im deutschen Dichter lebten die großen Spanier fort, als sie von der Bühne ihrer Heimat durch den französischen Einfluß verdrängt worden; und während den Engländern die Aufführungen ihres Shakespeare zu Zirkusevolutionen geworden, erklärte der Deutsche aus diesem ihren Wunder sich die menschliche Natur. Mit diesem Gange erreichte Goethe, vom Götz ausgehend, den Egmont, diesen Typus deutschen Adels und wahrer Vornehmheit, dem gegenüber der ihn überlistende spanische Grande wie ein mit Gift eingeölter Automat erscheint: zu dieser Verwandlung des derben, dürftigen Götz in den anmutig frei dahinwandelnden Niederländer bedurfte es nur der Abstreifung der Bärenhaut, die uns zum Schutze gegen die Rauheit des Klimas und der Zeit umgeworfen, um dem kräftig schlanken Leibe, dessen Anlage zur Schönheit selbst der für alles Südliche so enthusiastisch eingenommene Winckelmann lebhaft erkannte, seine innere Wärme zu bewahren. Der adelig ruhige Gang, mit dem Egmont das Schaffot beschritten, führte den glücklichen Dichter durch das Wunderland der Myrthe und des Lorbeers, von den in Marmorpalästen an zartesten Seelenleiden dahinsiechenden Herzen zur Erkenntnis und Verkündigung des erhabenen Mysteriums des ewig Weiblichen, des unvergänglichen Gleichnisses, welches, sollte einst die Religion von der

Erde verschwunden sein, das Wissen ihrer göttlichsten Schönheit uns ewig erhalten würde, so lange Goethes „Faust" nicht verloren ging.

Wie sonderbar, daß, wenn unter deutschen Literaturästhetikern die Rede von Idealismus und Realismus anhebt, sogleich Goethe als Vertreter des letzteren, dagegen Schiller als Idealist bezeichnet wird. Hatte Goethe selbst durch Aussprüche hierzu Veranlassung gegeben, so ist doch aus dem ganzen Charakter der Goetheschen Produktivität, namentlich aber aus seinem Verhalten zum Theater zu ersehen, wie wenig mit solch einer Bezeichnung das Richtige gesagt ist. Offenbar verhielt er sich, in betreff seiner eigentlichen hohen Schöpfungen, zum Theater viel mehr als Idealist, wie Schiller, denn kaum war der Boden zu einer Verständigung mit diesem Theater betreten, so überschritt Goethe rücksichtslos die Grenzen, welche die geringe Vorbildung der deutschen Schauspielkunst dem Dichter für das Einiggehen mit ihr zog. Nicht reizte ihn zwar der „gallische Sprung"; aber der Schwung des deutschen Genius riß ihn weit dahin, wohin ihm der deutsche Komödiant nun etwa mit ähnlicher Gleichgültigkeit nachblickt, wie Mephistopheles dem als Gewölk dahinschwebenden Zaubermantel Helenas nachsieht. Er lebte eben länger als Schiller, und verzweifelte an der deutschen Geschichte: Schiller lebte kurz genug, um nur den Zweifel zu hegen, welchen zu bekämpfen er so edel sich eben bemühte. Nie hat ein Menschenfreund für ein verwahrlostes Volkswesen getan, was Schiller für das deutsche Theater tat. Zeichnet sich in dem Gange seiner dichterischen Entwicklung das ganze ideale Leben des deutschen Geistes ab, so ist zugleich in der Reihenfolge seiner Dramen die Geschichte des deutschen Theaters und des Versuches seiner Erhebung zu einer populär-idealen Kunst zu erkennen. Es dürfte zwar schwer sein, zwischen den bereits von voller dichterischer Größe erfüllten „Räubern" und „Fiesco" und dem rohen Geiste der Anfänge des deutschen Theaters im sogenannten englischen Komödiantenwesen einen Vergleich zu ziehen: bei jedem Vergleiche des Schaffens unsrer großen Meister mit den ihnen aus dem verwahrlosten Volksleben entgegenkommenden Erscheinungen werden wir aber stets auf dieses traurige, gänzlich unausgleichbare Mißverhältnis stoßen. Besser zeigt sich die Übereinstimmung von da an, wo wir an

Schiller selbst den Erfolg seiner Beobachtung der Eigenschaft und Fähigkeit des Theaters wahrnehmen. Dieser ist in „Kabale und Liebe“ unverkennbar: vielleicht ist dieses Stück der zutreffendste Beleg dafür, was bei voller Übereinstimmung zwischen Theater und Dichter bisher in Deutschland geleistet werden konnte. — Bis zur naturgetreuen Nachahmung der umgebenden bürgerlichen Welt hatten es die trefflichen, wahrhaft deutsch atmenden Schauspieler der glücklichen Epoche der Neugeburt auch des deutschen Theaters gebracht: sie bewiesen hierin nicht weniger Talent als irgend eine andere Nation, und machten der deutschen Nation, für welche Lessing seine energischen Kämpfe geführt, keine geringe Ehre. Blieb ihnen das Ideal aller Kunst unkenntlich, so ahmten sie doch mit realer Treue eine biedere, ungeschminkte Natur nach, von deren Einfachheit, Herzensgüte und Gefühlswärme es sich sehr wohl endlich auch nach dem Schönen hinausblicken ließ. Was das deutsche bürgerliche Schauspiel erst diskreditiert und widerwärtig gemacht hat, — das, worüber namentlich Goethe und Schiller verzweiflungsvoll klagen, war nicht jener redliche Anfang, sondern das Zerrbild desselben, das Rührstück, zu welchem es die Reaktion gegen die ideale Richtung der großen Dichter herunterbrachte. Wir werden auf diese Reaktion zurückkommen.

Für jetzt verfolgen wir Schiller bei seinem gewaltigen Aufschwung aus jener bürgerlichen Sphäre in das Reich der Idee. Mit dem „Don Carlos“ mußte es sich entscheiden, ob der Dichter, gleich Goethe, endlich dem Theater den Rücken wenden, oder an seiner liebevollen Hand es mit sich in jene höheren Regionen ziehen sollte. Was hier dem deutschen Geiste gelungen war, ist und bleibt erstaunlich. In welcher Sprache der Welt, bei Spaniern, Italienern oder Franzosen, finden wir Menschen aus den höchsten Lebenssphären, Monarchen und spanische Granden, Königinnen und Prinzen, in den heftigsten und zartesten Affekten mit solch vornehmer, menschlich adeliger Natürlichkeit, zugleich so fein, witzig und sinnvoll vieldeutig, so ungezwungen würdevoll, und doch so kenntlich erhaben, so drastisch ungemein sich ausdrückend? Wie konventionell und geschraubt müssen uns dagegen selbst die königlichen Figuren eines Calderon, wie vollständig lächerlich nicht gar die höfisch-theatralischen Marionetten eines Racine erscheinen! Selbst Shakespeare, der doch Könige

und Rüpel gleich richtig und wahrhaftig sprechen lassen konnte, war hier kein ausreichendes Muster, denn die vom Dichter des „Don Carlos“ beschrittene Sphäre des Erhabenen hatte sich dem Blicke des großen Briten noch nicht eröffnet. Und mit Absich verweilen wir hier nur bei der Sprache, der Gebärde der Personen des „Don Carlos“, weil wir uns eben sogleich zu fragen haben: wie war es möglich, daß deutsche Schauspieler, denen bisher nur die alltägliche bürgerliche Menschennatur zur Nachahmung vorgelegen hatte, diese Sprache, diese Gebärde anzunehmen vermochten? Was nicht sofort ganz und vollständig glückte, gelang wenigstens bis zu einem hoffnungsvollen Grade: denn hier zeigte sich, wie im Dichter so auch im Schauspieler, die ideale Anlage des Deutschen. Sein Ausgangspunkt blieb die naturgetreue Nachahmung des wirklich vertrauten, wiederum der natürlichen deutschen Sitte entsprechenden bürgerlichen Lebens, — des „Andante“: was von hier aus zu gewinnen, war der höhere Schwung, die zartere Leidenschaft des erhabeneren „Allegro“; sie waren zu erreichen, denn Schillers Gebilde trugen keine gemachte, konventionelle, unnatürliche sondern die wahre, naturadelige, rein menschlich gemütvolle Vornehmheit an sich. Diese Schauspieler waren so gewissenhaft in der Beurteilung ihrer Fähigkeiten, daß sie durch die Rezitation der ungewohnten unbürgerlichen Jamben in Unnatur und Affektation zu verfallen fürchteten; um sich auf der neuen Bahn getreu zu bleiben, zogen sie als Studie es vor, diese Jamben in Prosa umgeschrieben, sich zunächst vorzulegen, und so erst allmählich, nachdem der Naturakzent der Rede gesichert, zur Aneignung des rhythmischen Pathos vorzuschreiten, — ungefähr so, wie es vernünftig wäre, wenn in der Oper, möge der Text noch so trivial sein, dieser von den Sängern erst richtig zu sprechen erlernt würde, ehe es zum Einüben des Gesanges kommt. Die an sich wahrlich nicht unliebenswürdige Gefahr lag bei dem Fortschreiten in dieser Entwicklungsphase der deutschen Schauspieler nur darin, daß der gründliche Natürlichkeitssinn beim Affekt nicht in groteske Heftigkeit und allzu wahre Sinnfälligkeit ausarte. Goethe und, ihm verständnisvoll zu Seite sich stellend, Schiller griffen zu demselben Mittel, zur Bändigung dieses Naturungestüms, welches die Gesetzgeber des französischen Theaters für dauernd angewendet hatten, um ein- für allemal jede

Natur aus ihm zu verbannen. Sehr belehrend ist es, wie in diesem Bezug Benj. Constant in seinen „Réflexions sur le théâtre Allemand“ sich ausspricht: das Naturwahre des deutschen Theaters, welches er, da es dort mit solcher Reinheit, Treue und zarten Gewissenhaftigkeit in Anwendung kommt, höchlich bewundert, glaubt er den Franzosen fortgesetzt für unerlaubt halten zu müssen, da einerseits diese nur auf das Nützliche, d. h. den theatralischen Effekt ausgingen, anderseits in der Anwendung des Naturwahren ein solch starkes Effektmittel läge, daß, gebe man ihnen dieses frei, nichts wie solche Effekte von ihnen angewendet werden würden, und unter ihren Übertreibungen nach dieser Seite hin alle Wahrheit und guter Geschmack, ja selbst alle Möglichkeit des wirklich Natürlichen verschwinden müßten. Die Folge der Entwicklung des französischen Theaters bei Freigebung der Regeln hat sich denn auch richtig dieser Voraussehung entsprechend herausgestellt: wir werden zu unsrer tiefen Beschämung zu ersehen haben, wie auch hieraus, unter der Herrschaft der Reaktion gegen den deutschen Geist, der letzte Ruin der deutschen theatralischen Kunst, ja aller deutschen Kunst herbeigeführt wurde. Weise vorbeugend ließen unsre großen Dichter die Schauspieler durch Zubereitung einiger regelrechter französischer Stücke die Vorteile der Kultur auch für die Kunst empfinden lernen, um so, es vor der Skylla wie der Charybdis bewahrend, als mutige Odysseuse das Schiff des deutschen Theaters, welches die letzte und höchste Glorie der lange duldenden Nation tragen sollte, in den Hafen seiner neuen, idealen Heimat zu steuern.

Nun schufen und wirkten die Herrlichen in neu belebter Hoffnung andauernd zusammen: über der Freude an Schillers Schaffen vergaß Goethe selbst zu dichten, und half dem Teueren nur desto förderlicher. So entstanden, in unmittelbarster bildender Wechselbeziehung zu dem Theater, diese hehren Dramen, die, wie jedes von ihnen, vom „Wallenstein“ bis zum „Tell“, eine Eroberung auf dem Gebiete des ungekannten Ideales bezeichnete, nun als die Säulen der einzigen wahrhaften Ruhmeshalle des deutschen Geistes dastehen. Und dies ward mit dem Theater vollbracht. Ohne große Genies in ihren Reihen auftauchen zu sehen, war die ganze Körperschaft der Schauspieler jetzt vom Geiste des Ideales angehaucht, und ihr Erfolg zeigte sich in

der gewaltigen Sympathie, welche alle Gebildeten jener Zeit, die Jugend, das Volk für das Theater ergriff, da diesen nun der Geist ihrer großen Dichter fast sinnfällig verständlich aufging, und sie selbst, eben durch das Theater, zu Teilhabern ihrer großen menschenadelnden Ideen machten. —

Schon aber nagte der Wurm an dieser Blüte: ihre Frucht konnte sie nur treiben, wenn der Baum mit breiten Wurzeln mächtig und tief in den Boden des vollen Volkslebens, überallhin gleich bildend und gestaltend, eindringen konnte. Wir sahen, wie die Brust des Volkes sich weit für diese Empfängnis öffnete: wir betrachteten seine Taten, — wir lernten aber auch seinen Lohn kennen. — Es ist höchst merkwürdig und gehört dem unvergleichlichen Charakter der deutschen Geschichte ganz eigentümlich an, daß, wie es sich erst aus der Ferne, von unsrer Zeit aus gesehen, erkennen läßt, der Wurm, der an der deutschen Kunstblüte nagte, derselbe Dämon war, der auch dem politischen Aufschwunge der Deutschen so verderblich wurde.

War es dem Zaren nicht gelungen, aus einem russichen Staatsrate einen Ballettänzer zu machen, so fand er es doch möglich, aus einem deutschen Possenreißer einen russischen Staatsrat zustande zu bringen. August von Kotzebue bereitete Schiller und Goethe am eigenen kleinen Herde ihres ungeheuren Wirkens, dem stillen, winzigen Weimar, die ersten Verlegenheiten und Ärgernisse der Störung und Verwirrung. Ein sonderbares, jedenfalls nicht unbegabtes, leichtsinniges, eitles und schlechtherziges Wesen, das der Ruhm der Götter ärgerte. All' ihr Wirken war so neu und kühn: war es nicht zu stören? Er machte Theaterstücke von jedem Geschmack, mit dem nur etwas anzugeben war; Ritterstücke, Zoten, endlich — um der Sache recht beizukommen — Rührstücke. Alles, was von schlechten Neigungen, schlechten Gewohnheiten und schlechten Anlagen bei Publikum und Schauspielern vorhanden war, regte er auf und setzte es ins Spiel. Benj. Constants Voraussehung begann sich in Paris zu erfüllen: das Monstrum des Melodramas war geboren; es mußte mit Gewalt nach Deutschland gebracht werden, wär es nur, um Goethe durch den „Hund des Aubry" zur Niederlegung der Theaterdirektion in Weimar zu vermögen. Aber man wollte zur wirklichen Herrschaft des Niederträchtigen gelangen. Eine besonders neue Mischung war gut dazu. Das

Derbe war die erste Grundlage der deutschen Natürlichkeit auch im Theater gewesen: keine reine Seele hatte am „Götz", an den „Räubern", — an Shakespeare, ja Calderon, der das Derbe sehr gut auch verstand, Anstoß genommen; nur den Franzosen war es verboten worden, und zwar aus demselben guten Grunde, wie das Naturwahre, weil das Derbe ihnen nur als Obszönes geläufig ist. Die unterdrückte Natur rächte sich: was als Obszönität nicht gelitten war, kam als Frivolität zum Vorschein. Kotzebue arrangierte das „Schlüpfrige", d. h. das gänzlich Nichtige, welches sich so nichtig zeigt, daß man überall unter allen Falten etwas sucht, bis der erregten Neugierde endlich wohlverwahrt das Obszöne gezeigt wird, — aber so, daß die Polizei nichts dagegen sagen kann. Nun war der Typus für eine neue theatralische Entwicklung in Deutschland gewonnen. Kotzebue schrieb seine staatsrätlichen Berichte nach Petersburg über die hübsche Wendung der Dinge in Deutschland, und befand sich ganz wohl dabei. Da trat am 23. März 1819 ein Jüngling im altdeutschen Rocke zu ihm in das Zimmer, und erstach den Staatsrat vollständig zu Tode. — Eine unerhörte, ahnungsvoll merkwürdige Tat. In ihr war alles Instinkt: der russische Zar handelte aus seinem Instinkt, als er die eigentlich nur leichtsinnigen Berichte seines Staatsrates sich schreiben ließ; nicht minder aber Sand, welcher den deutlichen Belegen für Kotzebues politische Unschädlichkeit nichts anderes entgegnen konnte, als — dieser sei der Verführer der deutschen Jugend, der Verräter des deutschen Volkes. Die Gerichte zerbrachen sich den Kopf: hier mußte eine furchtbare Verschwörung vorliegen; die Ermordung des Staatsrates war jedenfalls nur das Vorspiel; nun sollten gewiß die Staatsoberhäupter und der ganze Staat selbst mit daran. Nichts anderes war aus dem jugendlichen Mörder herauszubekommen, als daß er seine Tat preise, sie jeden Augenblick wieder begehen werde, Gott danke, der ihn erleuchtet und ihn nun ruhig und heilvertrauend seinem gerechten Sühnungstode entgegengeleite. Und hierbei verblieb er, ohne nur einen Augenblick zu wanken, während einer vierzehnmonatigen Gefangenschaft, von eiternden Wunden zerrissen, elend auf dem Schmerzenslager ausgestreckt. — Über diese Tat machte sich zuerst ein geistvoller Jude, Börne, lustig; auch Heine hat, wie uns dünkt, es nicht an Spaß dar-

über fehlen lassen. Was die Nation darüber empfand, ist nicht klar; gewiß ist nur, daß Kotzebues Geisteserben das deutsche Theater gehörte. Diesem wollen wir nun ernsthaft noch etwas näher zusehen.

X.

Die Richtung, welche nun das deutsche Theater unter der Herrschaft der von uns bereits näher bezeichneten Reaktion einschlug, konnte nicht wohl ohne bestimmten unmittelbaren Einfluß aus der Sphäre der politischen Macht in ihrer ganzen verderblichen Tendenz festgehalten werden. Die neue, verführerische soziale Stellung, welche man dem Theater anwies, wurde zum wichtigsten Mittel dieses Einflusses. Gänzlich vom Geiste ihres Volkes abgewandt, hatten bisher die Fürsten zur Unterhaltung ihrer Höfe nur italienische und französische Opern-, Ballett- und Komödientruppen gehalten: das deutsche Sing- und Schauspiel war von dürftig sich nährenden, meistens wandernden, durch industrielle Prinzipale geleiteten und umhergeführten Truppen, in ärmlichen Schaubuden dem eigentlichen Publikum einzig vorgeführt worden. In ihnen konstituierte sich das Theaterhandwerk im guten und üblen Sinne. Wie nun alles unter der Einwirkung der Wiedergeburt des deutschen Kunstgeistes einen edleren, menschlich angeregten Aufschwung nahm, verfielen städtische und fürstliche Behörden, unter der Leitung wohlwollender und kunstfreundlicher Männer (unter welchen der damals seine Freiheit und Würde achtende deutsche Adel sich vorteilhaft auszeichnete), darauf, sich dieser Truppen, in denen sich überraschend ernste Talente zeigten, in einem der Kunst förderlichen Sinne auch mit bürgerlicher Fürsorge anzunehmen. Ein schönes Beispiel (das wichtigste Einwirkungsmittel großer Fürsten!) hatte der feurige Kaiser Joseph II. von Österreich gegeben: in Wien war das erste Hof- und Nationaltheater entstanden; in seinen beiden Abteilungen wurde wenigstens mit der Oper und dem Ballett zugleich auch das deutsche Schauspiel von gut verpflegten, nun in kaiserlichem Solde stehenden Truppen unterhalten. Dieser ältesten Gründung verdankte Deutschland geraume Zeit hindurch sein bestes Schauspieltheater

durch die längste Pflege und Erhaltung des dem Deutschen eigentümlichen sogenannten „Naturwahren", bis dann in neuerer Zeit auch diese, zwar nie selbst auf das Ideale gerichtete, aber immerhin die Grundlage, auf welcher der Deutsche zum Idealen gelangen kann, festhaltende Tendenz unter dem allseitigen Einflusse des Niederträchtigen, welche sonderbare Kunsttendenz wir bald näher zu charakterisieren haben werden, erschlaffte und sich verdarb. Fast überall ward bald dieser treffliche Vorgang nachgeahmt. Die Höfe (da man ihnen italienische Oper und Ballett, auch, wo es nötig war, französische Komödie, unbestritten ließ), durchaus nur von humanem Wohlwollen erfüllt, überließen das Theater kunstverständigen Männern, meistens von Fach, zur artistischen Leitung: der Herzog von Weimar übergab es seinem Freunde Goethe; in Berlin leitete es ein großer Schauspieler, Iffland. Das war die hoffnungsvolle Zeit; da ging es deutsch und ehrlich her: im glücklichen Fortgange wären die Gebrechen aller stehenden Theaterunternehmungen auf deutschem Boden bald zur Wahrnehmung gekommen; die richtige Abhilfe, der Weg, das deutsche Theater im Sinne aller wirklich gesunden deutschen Institutionen, welche ganz andren Bedürfnissen und Gewohnheiten als z. B. denen des Pariser Publikums zu entsprechen haben, edel produktiv zu organisieren, mußte bald gefunden werden und wäre bald gefunden worden. —

Nun aber bekam dies alles eine andere Bedeutung: Kotzebue war ermordet worden; ein Student im altdeutschen Rocke hatte ihn erstochen. Was hatte das zu sagen? Offenbar lag etwas sehr Verfängliches dahinter. Jedenfalls dünkte es gut, die altdeutschen Röcke abzuschaffen, und Kotzebues Sache zur eigenen zu machen. „Fort mit dem deutschen Kram! Das Theater wird zum point d'honneur des Hofes. Fort, Sachverständige, oder an euren rechten Platz als untertänige Handlanger! Der richtige Hofkavalier versteht einzig die neue Tendenz." Wir erfuhren von einem zweiundzwanzigjährigen Jagdjunker, welcher eigens aus dem Grunde, weil er nichts davon verstünde, zum Indentanten eines Theaters gemacht wurde; er dirigierte die ihm untergebene Kunstanstalt weit über ein Vierteljahrhundert; von ihm hörten wir einmal offen den Ausspruch, allerdings werde jetzt Schiller so etwas wie den „Tell" nicht mehr

schreiben dürfen. Alles wirkte hierbei, wie ja in den meisten Wendungen der Weltangelegenheiten, instinktiv, ohne eigentliches klares Bewußtsein, welches nur dann plötzlich zu leuchten begann, wenn man sich bestimmt darüber zu erklären hatte, was man nicht wollte. Was man dagegen wollte, das stellte sich ja so leicht als greifbares Resultat der sinnlosesten Anordnungen von selbst heraus: zu was das beschämende Bekenntnis aussprechen?

Natürlich mußte zuerst der ideale Punkt der Berührung des Mimen mit dem Dichter ausgewischt werden. Das war eine leichte Sache. Man fütterte den Mimen mit Leckerbissen, und ließ den Dichter verhungern. Nun wurde der Schauspieler und namentlich die Schauspielerin herausgeputzt: kam aber die Sängerin oder gar die Tänzerin, dann sank selbst der vornehme Intendant huldigend aufs Knie. Warum sollte sich das der arme Komödiant nicht gefallen lassen? Der ganze Stand ward mit einem gewissen glänzenden Lack überzogen, der von weitem wie ein Gemisch von Adel und Halbgöttlichkeit aussah. Was ehemals nur berühmten italienischen Sängerinnen und französischen Ballettänzerinnen beschieden war, breitete sich jetzt wie ein Duft über den ganzen armen deutschen Komödiantenstand aus, wo es dann den Beliebtesten und am häufigsten Beklatschten wie Parfüm, dem unbeachteten Notnagel doch immer noch wie Bratenduft roch. Alles, was von schlechter Anlage und Herzlosigkeit in der Mimennatur stak, ward, wiederum mit dem alles leitenden Instinkt, angelegentlichst hervorgelockt und einzig gepflegt: widerwärtigste Eitelkeit und dirnenmäßigste Gefallsucht. Der Affe in seiner abscheulichsten Gestalt war glücklich aus der Goethe-Schillerschen Verpuppung herausgeschält worden, und es frug sich nun endlich, was man ihm jetzt zum Nachahmen vorhalten sollte? — Das war leicht, und wiederum nicht leicht. Wie für die Kleider, so für das Theater hielt man sich an die Pariser Moden. Verschrieben und nachgemacht: damit war man leicht fertig, und es hielt auch vor. Doch nicht zu jeder Zeit. In Paris, wo jedes neue Stück, allerdings von vielen verschiedenen Theatern, vor einem stets wechselnden ungeheuren Publikum über hundertmal in einem fort gegeben werden kann, bringt man jährlich nicht so viel zum Vorschein, als das Theater einer kleinen deutschen Landeshauptstadt, wegen

seines geringen Publikums, in einem Monat verschlingt. In einem völlig übersehenen Haupt- und Grundgebrechen des modernen deutschen Theaterwesens, dem Fehler, daß es allabendlich vor einem und demselben Publikum sich unterhaltend ausnehmen soll, — in diesem Übelstande, aus dem anderseits die lächerlichste Stümperhaftigkeit seiner Leistungen resultieren mußte, bildete sich zugleich die Nemesis für das ganze strafwürdige Beginnen und die letzte Möglichkeit zu einer Rettung vor dem gänzlichen Versinken aus.

Was man mit dem Theater wollte, indem man es unter die prunkende unmittelbare Verwaltung der Höfe stellte, ward allerdings auch in dem demoralisierenden Einflusse erreicht, der notwendig von hier aus auf die sonst noch bestehenden, mehr oder weniger industriellen städtischen Theateranstalten sich strecken mußte. Die Direktionen dieser geringeren Theater, meistens ohne alle Subvention, lediglich auf die Spekulation angewiesen, hatten aus den häufigen Theaterabenden ihren Vorteil zu ziehen suchen müssen, indem sie zu allem und jedem, was nur Abwechslung gewährte, griffen. Auf diese Weise füllte sich das deutsche Theaterrepertoir mit einer monströsen Masse von besonders zubereiteten, allen Zeiten und allen Nationen angehörenden Bühnenstücken. Da nun zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Sprachen manches, ja vieles Vortreffliche für das Theater geschrieben worden ist, so kam dieses notgedrungen auch mit zum Vorschein. Die großen Hoftheater gerieten endlich ganz in die gleiche Lage. Das schreckliche Gespenst: Finanz, von welchem Friedrich der Große in der Zukunft selbst das Papsttum in bedenklicher Weise bedroht sah, erschien auch den Hoftheaterintendanzen. Schon war die bloße Institution des neuen Hoftheaters ein bloßer Kompromiß zwischen dem Hof und dem Publikum der Residenzstadt: der Hof stellte eigentlich nur den prunkenden Anschein und die Mißleitung; das Publikum mußte für die Not einstehen. So bildete sich die zweite Macht, das Steuern votierende Unterhaus, eine der merkwürdigsten Erscheinungen — der deutsche Theaterabonnent, heraus. Der unterirdische Krieg bei Belagerungen kann in seinen Peripetien nicht interessanter sein, als der wunderliche Minenkampf der Theaterabonnenten mit der Theaterintendanz. Beide können ohne gegenseitige Konzessionen nicht mit-

einander auskommen; auch der Intendant hat sich, zumal wenn der Monarch über die Verschwendungen für Sänger und Tänzer usw. übel gelaunt ist, dem Abonnenten zu fügen: er muß schließlich zu dem Auskunftsmittel des erwerbsbedürftigen Stadttheaterdirektors greifen, mit möglichst vielem Schlechten zuzeiten auch einmal etwas Gutes bringen; und da der Abonnent zwar nicht nach Paris, aber doch sonst wohin in der näheren oder ferneren deutschen Nachbarschaft gelegentlich seine Reise macht, und von dort, wo irgend günstige Umstände ausnahmsweise einmal wirklich etwas Beachtenswertes mit provinzieller Schüchternheit zutage fördern, die Wahrnehmung mitbringt und kundgibt, daß nicht alles Gold sei, was glänze, so kommt die bisher vertretene eigentliche Hauptrichtung auf das Niederträchtige dann und wann etwas aus dem Geleise, was, ärgerlich genug, zu neuen Konzessionen, ja schließlich zur völligsten Konfusion führt. Trifft es sich nun gar einmal, daß ein fremder Gesandter das Verlangen bezeigt, etwas von der im Auslande dann und wann besprochenen romantischen deutschen Theaterliteratur zu kosten zu bekommen (ungefähr wie der Kaiser von Rußland vom Großherzoge von Weimar sich die famosen Jenaer Studenten gezeigt wünschte); oder findet es sich, daß selbst ein junger Prinz, oder gar einmal der Monarch selbst nach irgend einer klassischen Seite hin eine Schwäche zu erkennen gibt, so tritt endlich das Chaos ein. Rezensenten werden um literarischen Rat befragt, Gelehrte als Dichter herangezogen, Architekten als Dekorateure verwendet: alles reicht sich die Hand, bezeigt sich gegenseitige Hochachtung, das Hoftheater wird zum Pantheon der modernen Kunst. Und dies alles gruppiert sich um den glücklichen Mimen, der nun noch sogar über Kunst und Klassizität zu faseln sich berechtigt fühlt. Ein verstohlener Wink, ein Augenzwinkern des Intendanten belehrt ihn zwar, daß das alles nicht so gefährlich gemeint sei: worauf es den Herrschaften im Grunde ankomme, ach Gott! davon schienen alle die Kunstschwätzer doch keine Ahnung zu haben. Er wisse es! — Doch die Abonnenten, — das Gespenst? — Nun, sollte man die denn nicht zur Raison bringen können? — Man hat nichts gegen Schiller und Goethe; im Gegenteil, man legt ihnen noch sonst alle klassischen Dichter bis auf Sophokles mit zu: nur soll man vom Schauspieler nicht verlangen, daß er das

Zeug ordentlich auswendig lerne, welches man doch am Ende nur äußerst spärlich zur Wiederholung bringen kann, wie leider alles übrige auch, nur mit dem Unterschiede, daß dieses andere leichter auswendig zu lernen ist und sehr gut „auf den Souffleur gespielt" werden kann.

Denn nun war die schöne Zeit für den Mimen gekommen, wo er sich geborgen fühlte, einmal ausruhen und faullenzen konnte. Von der mühseligen, höchst unangenehmen Probe, oft schon aus der Probe hinweg, in das Kaffeehaus; vor der Aufführung Billard oder Kegelschub, nach der Aufführung Bierhaus. Dort sein eigentlicher Wirkungskreis. Der Besuch hinter den Koulissen verblieb nur der Aristokratie; dafür ward für die eigentliche Stadtbevölkerung die Kulisse, mit allem was dahinter, selbst in das Kaffee- oder Bierhaus gebracht. Die Teilnahme an dem, was man da erfuhr, verdrängte bald alles andre Interesse, welches sonst eine Stadteinwohnerschaft beschäftigen konnte. Eine Theaterheirat, eine neue Liebschaft, Rollenstreit, ob man „herausgerufen" werden würde, Gehaltzulagen, Gastspiele, wieviel dafür gezahlt würde, — dies waren jetzt die großen Interessen, auf welche sich die gesellige Aufmerksamkeit, die leidenschaftliche Teilnahme der gesamten Öffentlichkeit und Heimlichkeit aller Städte richtete, in welchen, namentlich unter der Protektion der Höfe, das stehende Theater gründlich Fuß gefaßt hatte. Nun kamen die Lieblinge, ihre Rivalen, der Kampf beider, und der Kampf um sie. Jetzt ward die Schauspielerhandwerks-Redensart, der Komödiantenwitz zum Geist, der Kulissenjargon zur Sprache des Publikums und der Journalistik, in welcher sich die unsinnigsten Wörter, wie z. B. „selbstverständlich", welches offenbar für eine parodistische Posse erfunden war, mit solcher Behaglichkeit festsetzten, daß die Grammatiker sie endlich wirklich erklären, der Ausländer übersetzen zu müssen glauben durfte, wenn beides nicht unmöglich wäre. — Goethe hat in betreff des Theaters die Verbesserung der Universitäten beklagt, weil es nun so wenige verdorbene Studenten mehr gäbe, welche, da sie doch in irgendwelche Berührung mit höherer Geistesbildung gekommen, dem Theater immer noch ein taugliches Material geliefert, während nun der verkommene Handlungsdiener sich herandränge, den ein glattes Gesicht und eine gewisse Magazinbeweglichkeit zum Fortkommen

auf dem Theater berechtige. Hätte Goethe ahnen können, in welche Hände der deutsche Handel einmal fallen, und aus welcher absonderlichen Nationalität demnach einst unser Theater sich rekrutieren sollte, er würde den „Faust" nicht einmal als Buch haben drucken lassen; denn jede, auch nur die entfernteste Ähnlichkeit mit einem Theaterstücke hätte ihn an seinem Wunderwerke von dessen Veröffentlichung zurückschrecken müssen. Dafür ward denn gerade an diesem „Faust" die Rache der theatralischen Niederträchtigkeit vollzogen.

Zu zwei Höhepunkten erhob sich das deutsche Genie in seinen beiden großen Dichtern. Der idealistische Schiller errreichte ihn in der Tiefe des ruhig sicheren Kernes der deutschen Volksnatur; wovon Goethe im „Götz" ausging, dahin kehrte Schiller, nachdem er den herrlichen Kreis der Idealität, bis zur Verklärung des katholischen Dogmas in „Maria Stuart", durchschritten, mit majestätischem Wohlwollen in seinem „Tell" zurück, vom Untergange bis zum hoffnungsvollen Aufgange der Sonne edler deutscher Menschlichkeit gelangend. Aus den grundlosen Tiefen der sinnlich-übersinnlichen Sehnsucht schwang Goethe sich bis auf die heilig mystische Bergeshöhe, von welcher er in die Glorie der Welterlösung blickte: mit diesem Blicke, den kein Schwärmer je inniger und weihevoller in jenes unnahbare Land werfen konnte, schied der Dichter von uns, und hinterließ uns im „Faust" sein Testament.

Zwei Punkte bezeichnen die Phasen des Hinabsteigens des deutschen Theaters zum Niederträchtigen: sie heißen „Tell" und „Faust".

Im Anfange der dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts, um die Mitte der „Jetztzeit", schien sich der deutsche Geist (die Pariser Julirevolution hatte ihn dazu angeregt) ein wenig aufrütteln zu wollen: auch machte man hie und da etwas Konzessionen. Das Theater wollte davon sein Teil haben: noch lebte der alte Goethe. Gutmütige Literaten kamen auf den Gedanken, seinen „Faust" auf das Theater zu bringen. Es geschah. Was an sich, und bei der besten Beschaffenheit des Theaters, ein töriges Beginnen war, mußte jetzt um so augenfälliger nur den bereits eingetretenen großen Verfall des Theaters aufdecken: aber das Gretchen wurde eine „gute Rolle". Das edle Gedicht schleppte sich verstümmelt und unerkennbar, traurig

über die Bretter: aber es schien namentlich der Jugend zu schmeicheln, sich bei manchem witzigen und kräftigen Worte des Dichters beifällig laut vernehmen lassen zu können. — Besser glückte es den Theatern, ungefähr gleichzeitig, mit dem „Tell“: den hatte man in Paris zum Operntext gemacht, und kein Geringerer als Rossini selbst hatte diesen in Musik gesetzt. Es frug sich zwar, ob man es sich unterstehen dürfe, dem Deutschen seinen „Tell“ als übersetzte französische Oper zu bieten? Wer ein- für allemal aufgeklärt werden wollte über die unausfüllbare Kluft, welche den deutschen vom französischen Geiste trennt, hatte dies auf das bestimmteste aus einem Vergleiche dieses Operntextes mit dem Schillerschen Drama, dem zur höchsten Popularität in Deutschland gelangten, zu ersehen. Jeder Deutsche, vom Professor bis zum untersten Gymnasiasten hinab, selbst die Komödianten, empfanden dies auch, und fühlten die Schmach, die ihnen mit der Vorführung dieser widerlichen Entstellung ihres eigenen besten Grundwesens geschah: aber, — nun — eine Oper, — mit der nimmt man es nicht so genau! Die Ouvertüre mit der rauschenden Ballettmusik am Schlusse war bereits in den klassischen Konzertanstalten, dicht neben der Beethovenschen Symphonie, mit unerhörtem Jubel aufgenommen worden. Man drückte ein Auge zu. Am Ende ging es doch immer sehr patriotisch darin her, ja eigentlich patriotischer als im Schillerschen „Tell“: „esclavage“ und „liberté“ machten in der Musik enormen Effekt. Rossini hatte sich bemüht, so gediegen wie möglich zu komponieren: man konnte wirklich bei vielen hinreißend wirkungsvollen Musikstücken den ganzen „Tell“ eigentlich vergessen. Es ging, und es geht immerfort; und wenn wir es jetzt bei Lichte betrachten, ist der „Tell“ ein klassisches Ereignis in unserm Opernrepertoire geworden. — Und es ging, und sank und versank. Nach Jahren kam es in Deutschland zur Revolution: die Fahne der alten Burschenschaft wehte auf dem Frankfurter Bundespalaste: Zur Beschwichtigung wurde auch Goethes hundertjähriger Geburtstag herangezogen. Was sollte man machen? Mit dem „Faust“ ging es nicht mehr. Da hilft denn wieder ein Pariser Komponist: ohne allen Ehrgeiz geht er daran, das Goethesche Gedicht in den für sein Boulevardpublikum nötigen Effektjargon übersetzen zu lassen; ein widerliches, süßlich gemeines, lorettenhaft affektiertes Machwerk, mit der

Musik eines untergeordneten Talentes, das es zu etwas bringen möchte, und in der Angst nach jedem Mittel dazu greift! Wer in Paris einer Aufführung davon beiwohnte, erklärte, diesmal sei es doch unmöglich, mit dieser Oper in Deutschland das zu wiederholen, was seinerzeit dort mit Rossinis „Tell“ erlebt wurde. Selbst der Komponist, der eben nur seinem bestimmten Publikum, dort am Boulevard du temple, einen Sukzeß hatte abgewinnen wollen, war fern von der Anmaßung, mit dieser Arbeit sich in Deutschland zeigen zu dürfen. Aber es kam anders. Wie ein Wonneevangelium durchschwelgte nun endlich auch der „Faust“ das Herz des deutschen Theaterpublikums, und in jeder Hinsicht fanden Gescheite und Toren, daß es doch eigentlich etwas Rechtes damit sei. Gibt man heute noch als Kuriosität den Goetheschen „Faust“, so ists, um zu zeigen, welchen Fortschritt seit der alten Zeit doch eigentlich das Theater gemacht hat.

Und gewiß, der Fortschritt ist unermeßlich. Gelänge es dem edlen Beispiele eines kunstbegeisterten Mächtigen, das Theater dahin zu bringen, daß man an seiner Wirksamkeit zu der Einsicht käme, wie tief es jetzt gefallen ist, so wäre der Erfolg, würde er auch zum Gewinn des Höchsten tragen, in seinen Dimensionen gerade doch so weitmessend, als der jenes Fortschrittes zur nun völlig erreichten nackten Niederträchtigkeit.

XI.

Wir haben mit einem starken Lichtscheine die charakteristische Physiognomie von Zuständen zu beleuchten versucht, deren genaue Zeichnung die ganze Lebenstätigkeit eines geistvollen Schriftstellers in Anspruch nehmen könnte. Die Franzosen haben für die Zeichnung der sittlichen Zustände ihrer Gesellschaft ein solches Genie gefunden, — ein Genie, welches jedoch durch den Gegenstand seiner Darstellungen und durch die bisher ungekannte realistische Treue und unverdrossene Ausdauer in der Zeichnung der Details dieses Gegenstandes, vor allem aber durch die vollkommene Trostlosigkeit in der es uns lassen muß, mehr als Dämon erscheint. Balzac, den der Franzose anstaunen muß, aber gern unbeachtet lassen möchte, gibt den zutreffenden

Beleg dafür, daß der Franzose über den grauenhaften Inhalt seiner Kultur und Zivilisation sich nur durch Selbstbelügung in Täuschung erhalten konnte: mit derselben eifrigen Neigung welche der Deutsche für die gründliche Untersuchung des Naturwahren hat, betrachtet und erkannt, mußte diese Kultur dem Dichter ein grauenhaftes Chaos von wiederum genau zusammenhängenden und sich gegenseitig erklärenden Details zeigen, dessen Entwirrung und Zeichnung unternommen, und mit der unglaublichen Geduld des für seinen Stoff wirklich in Liebe eingenommenen Dichters durchgeführt zu haben, diesen merkwürdigen Schriftsteller zu einer ganz unvergleichlichen Erscheinung auch auf dem Gebiete der Literatur macht. — Es wäre eine mehr als traurige, eine jämmerliche Aufgabe, ein Balzac derjenigen Zustände zu werden, welche durch die Verwahrlosung seines Theaters sich des ganzen öffentlichen Lebens des deutschen Volkes bemächtigt haben. Diesem öffentlichen Leben das Theatralische, welches umgekehrt den von Balzac aufgedeckten häßlichen Gehalt der französischen Zivilisation in verführerisch anziehender Weise überdeckte, in dem Sinne aufgedrückt zu sehen, daß es, wie bei den Deutschen es der Fall war, einen tüchtigen, naturwahrhaftigen Gehalt (den B. Constant uns so schön zuerkennt) zu einer lächerlichen, jedem Gespött offenstehenden Fratze ausbildete, das könnte wohl selbst den boshaftesten Dämon zu keiner Balzacschen „Comédie humaine“ begeistern: mindestens müßte der Titel dazu aus einem der neu aufgekommenen deutschen Sprachjargons erst erfunden werden*.

Wir kennen für unsern Zweck nur einen Weg, das vorliegende Problem der Erkenntnis des von uns bezeichneten tief erniedrigenden Zustandes überhaupt zu bewußtem Verständnis zu bringen, nämlich indem wir den an sich sonderbaren, hier aber einzig anwendbaren negativen Beweis dafür antreten, daß eben keinerlei Bewußtsein davon vorhanden sein kann, weil alles in diesem Zustande selbst befangen und mit enthalten ist. Wir erlauben uns daher eine Umfrage bei allen den Ständen und Gliedern, aus welchen das dem Blicke des Kulturforschers einzig erkenntliche öffentliche Leben der Deutschen sich zur Ge-

---

* Vielleicht wäre vorzuschlagen: „Selbstverstand des jetztzeitlich aufgebesserten und bereiften deutschen Kunstvertriebs.“

sellschaft konstituiert, nach ihrer Meinung von der Wirksamkeit des modernen deutschen Theaters: ob sie ihm einen Einfluß zusprechen, von welcher Art sie diesen Einfluß erkennen, und ob sie, wenn sie ihn für schädlich erkennen sollten, eine Hilfe dagegen wüßten?

Am nächsten liegen uns, vom Theater ausgehend, die Vertreter der idealen Kunstrichtungen, die Literaturdichter und die bildenden Künstler. Ihre Stimmung über das Theater und ihre zu ihm eingenommene Stellung erörterten wir bereits näher, und glauben daher uns jetzt, wo wir zugleich um Rat fragen wollen, bei ihnen nur wenig noch aufhalten zu dürfen. — Der Literaturpoet sah sich seit dem Eintritt der Reaktion gegen den deutschen Geist vom Theater ausgeschlossen: er warf sich auf das nicht für das Theater berechnete, oder für theatralische Aufführungen ungeeignete Literaturdrama. Ein ernster Verfall: denn durch seine zweckmäßige Beachtung der theatralischen Erfordernisse war Schiller zu unserm größten dramatischen Dichter geworden. Als der Literaturdramatiker sich dann wieder dem Theater zuwendete, war dieses ihm fremd und bereits ein ganz andres als das Schillersche geworden: dort herrschte jetzt das neuere französische Effektstück. Dieses so getreu wie möglich nachzuahmen, zunächst des Parisers Scribe geschickte Manier sich täuschend anzueignen, ward nun zur Richtschnur für das Befassen mit dem Theater. Außerdem ward die journalistische Harangue für politische Tagesinteressen und sogenannte Zeittendenzen von ihnen aus dem Zeitungsartikel auf das Theater gebracht, aus dem Munde des beliebten Schauspielers das polilische Schlagwort des Kammerredners dem Publikum zum unfehlbaren Applaus zugeworfen. Somit: Nachäffung des Fremden, und Fälschung des Dramas, rückwirkend auf die Literatur: theatralisch-journalistische Verwürfnis. Weitere Folgen hiervon auf den Geist des vom Zeitungslesen genährten Volkes werden wir dem Politiker, dem Staatsmanne zu entfragen haben, benutzen aber diese Gelegenheit noch, dem bildenden Künstler die erneute Frage vorzulegen, welche Anregung er von dem Modell gewinnen konnte, welches so zubereitet von der Szene, wie aus dem von ihr beeinflußten öffentlichen Leben sich ihm darbot? Der Literaturdichter, der durch dieses Theater zum schlechten, jederzeit unbehilflichen Effektstückschreiber

herabgekommen, wie soll er uns aber sagen, daß das Theater ihn verdorben, uns raten, wie der theatralischen Verderbnis abzuhelfen sei, da er anderseits, dünkelhaft genug, auf seine literarische Existenz sich immer noch so viel einbildet, daß er sein Befassen mit dem Theater für eine Herablassung ansehen zu dürfen glaubt? Was ist daher seine einzige Klage in betreff des Theaters? Daß er es dabei zu nichts Rechtem bringen könne, weil er es mit der erdrückenden französischen Konkurrenz zu tun habe: er wünscht dem Theater Patriotismus, um jene immerhin unvergleichlich besser gemachten französischen Effektstücke seinen schlechten Nachahmungen derselben durch Schutzzölle aus dem Wege gebracht zu wissen. Nichts andres begreift er, wenn von Theaterreform die Rede ist. Haben wir uns an ihn um Hilfe zu wenden? Wird er uns einzig nur verstehen können?

Muß es ein noch schwierigeres Unternehmen sein, dem bildenden Künstler den verderblichen Einfluß des Theaters auf seine Kunst im besonderen zum Bewußtsein zu bringen, da er ihm gar so fern zu stehen vermeint, so gehen wir an diesem für jetzt vorüber, um uns dagegen näher noch an den Musiker zu wenden. — Worüber klagt der deutsche Musiker? Erstlich, daß er außerhalb des Konzertsaales es zu nichts bringe, — wobei er bekennt, daß er zu dem Theater sich ganz so verhalte wie der Literaturpoet, nämlich daß, seitdem er das untheatralische Opernkomponieren aufgegeben und der Pariser Oper es nachzumachen versuchte, er vermöge seines Ungeschickes bei dieser Nachahmung in der Konkurrenz mit dem Originale stecken bleibe, und demzufolge auch patriotische Theaterverwaltungen wünschen müsse, wo dann alles anders gehen und er es schon zu etwas bringen würde. Aber eben dem deutschen Musiker liegt noch ein ganz andrer Grund zu verwunderungsvoller Klage vor, den er nur aus der Verwahrlosung des deutschen Theaters sich zu erklären hätte, wenn er überhaupt so etwas sich erklären könnte. Woher diese blödsinnige Unsicherheit und Unzuverlässigkeit im musikalischen Geschmacke gerade des deutschen Publikums, welches anderseits wirklich das musikalischste Publikum ist, und aus dem deutschen Volke die allergrößten Musiker der Welt hervorgehen gesehen hat? Da man selbst in den bestverwahrten Konzertanstalten genötigt ist, neben der Pflege der edelsten, reinsten

Kunst die allerentehrendsten Zugeständnisse an die gemeinste Virtuosentrivialität zu machen, und außerdem zugestehen muß, daß dasselbe Publikum, welches hier zu Bach und Beethoven zusammenkommt, in noch viel höhere Ekstase gerät, wenn eine berühmte italienische Koloratursängerin es aller Musik vergessen macht, — das geht den Herren wohl sehr im Kopfe herum; aber wenn sie dann so lange darüber nachgesonneu haben, daß sie es glauben drucken lassen zu können, auf wen geraten sie dann mit ihrer Klage, daß er daran schuld sei? Ei nun! eben auf das Publikum selbst, das nun einmal so sei*.

An die nichtswürdige Tendenz, welche das Theater verhindert hat, sich gerade so edel und hoch zu erheben, als die deutsche Instrumentalmusik es getan hat, somit an den alles überwältigenden Einfluß des Theaters überhaupt, dem nichts, auch nicht die besten Anlagen des Publikums widerstehen können, fällt ihnen nicht ein zu denken. Sie vermeinen wohl, das Theater sei dem guten Musiksinne des Publikums schädlich: aber daß das, was diesem schädlich ist, dem Theater selbst noch viel schädlicher, und daß dieses eben nicht das Theater selbst, sondern die ihm beigebrachte schlechte Tendenz sei, darauf verfallen sie nicht; wogegen sie annehmen, das Theater könne nun wohl eigentlich nichts anderes sein, als das, wozu es eben geworden. Wollte man vom deutschen Musiker Hilfe verlangen, in welche lächerliche Verlegenheit würde es ihn setzen! Denn, so meint er im Grunde, was geht die Musik das Theater an? Daß ohne die glückliche Befolgung einer von der jetzigen grundverschiedenen Tendenz des Theaters der deutsche Musiksinn, ja der Geist der deutschen Musik, bis zu der gänzlich gleichen Verwahrlosung herabsinken muß, in welcher das Theater angekommen ist, wie ist ihnen dieses begreiflich zu machen, trotzdem sie das Spottlied auf sich selbst aus jeder Gasse in ihre Ohren gellen hören, und gerade der Franzose ihre beste Musik bereits besser vorzutragen weiß als sie selbst?

Wenden wir uns nun von den durch mittelbare Anregung auf den Geist der Nation wirkenden Kunstständen zu denjenigen

---

* Siehe Ferd. Hiller: „Aus dem Tonleben der Gegenwart. Gelegentliches" II. Band: „Die Musik und das Publikum".

Vertretern der öffentlichen Geistesbildung, deren unmittelbarer Pflege diese übergeben ist. —

Wie verhält sich die Schule zum Theater? —

Als die Schule im vorigen Jahrhundert von höchster Pedanterie und dem, was wir heutzutage „Zopf" nennen, erdrückt war, bildeten sich aus ihr ein Winckelmann, Lessing, Wieland, Goethe heraus. Lessing, als er sich auf das Theater warf, ward von der Schule völlig in die Acht erklärt: und dennoch ist gerade auch Lessing ohne die eben in dieser Schule empfangene Bildung ganz undenkbar. Sehr richtig: denn in dieser Schule galt noch das klassische Humanitätsprinzip, aus welchem die großen Erscheinungen und Bewegungen des Zeitalters der Wiedergeburt und Reformation hervorgegangen waren. Griechische und römische Klassizität bildeten die Grundlage dieser Schulen, in welchen das rein Nützliche so gut wie gar nicht noch bekannt und vertreten war. Trotz des Charakters der höchsten Dürre und Trockenheit, welcher auch den klassischen Schulstudien in den Zeiten der größten Verkommnis des deutschen Geistes, somit ohne jede lebendige Befruchtung durch eben diesen Geist, sich aufprägen mußte, erhielten die Schulen doch immer noch den Quell aller schönen humanen Bildung der neueren Zeit ungefähr in der Weise lebendig, wie von den Nürnberger Meistersingern zur Zeit der Blüte des klassischen Humanismus anderseits die altdeutsche Dichtungsweise dem genialen Blick erkenntlich bewahrt wurde. Es war eine hoffnungsvolle, schöne, Zeit, in welcher Goethe, aus jener pedantischen Klassizitätsschule erwachsen, dem verspotteten und vergessenen Hans Sachs sein kräftiges Loblied sang, Erwins Straßburger Münster jubelnd der Welt erklärte, — als der Geist der alten Klassizität an der deutschen Dichterwärme unsrer großen Meister neu sich belebte, und die Aufführung der „Braut von Messina" vom Theater herab das Studium der großen Griechen bei alt und jung neu anregte. Da war es keine Schmach für die Schule, mit dem Theater einig zu gehen: der Lehrer wußte, was sein Schüler bei ihm nicht lernen könnte, das würde er dort, mit ihm zugleich, lernen, — edle, schwungvolle Wärme in der Beurteilung der großen Probleme des Lebens, für welche er erzogen wurde.

Hier kam es zum Bewußtsein und erhielt seinen bestimmten Ausdruck, was Deutsch sei, nämlich: die Sache die man treibt,

um ihrer selbst und der Freude an ihr willen treiben; wogegen das Nützlichkeitswesen, d. h. das Prinzip, nach welchem eine Sache des außerhalb liegenden persönlichen Zweckes wegen betrieben wird, sich als undeutsch herausstellte. Die hierin ausgesprochene Tugend des Deutschen fiel daher mit dem durch sie erkannten höchsten Prinzipe der Ästhetik zusammen, nach welchem nur das Zwecklose schön ist, weil es, indem es sich selbst Zweck ist, seine über alles Gemeine erhöhte Natur, somit das, für dessen Anblick und Erkenntnis es sich überhaupt der Mühe verlohnt, Zwecke des Lebens zu verfolgen, enthüllt; wogegen alles Zweckdienliche häßlich ist, weil der Verfertiger wie der Beobachter stets nur ein fragmentarisches, beunruhignend aneinandergereihtes Material vor sich haben kann, welches erst aus seiner Verwendung für das gemeine Bedürfnis seine Bedeutung und Erklärung gewinnen soll. — Nur ein großes, auf seine unerschütterliche Macht mit vornehmer Gelassenheit vertrauendes Volk konnte ein solches Prinzip in sich ausbilden, und zur Beglückung der ganzen Welt in Anwendung bringen: denn gewiß setzt es eine sichere Ordnung aller der nächsten, den notwendigen Lebenszwecken dienenden Verhältnisse voraus; und die Aufgabe der politischen Mächte war es, diese Ordnung in diesem erhabenen, welterlösenden Sinne zu begründen, — das heißt: Deutschlands Fürsten mußten ebenso deutsch sein, als seine großen Meister es waren. Fiel diese Begründung hinweg, so mußte der Deutsche an seiner Tugend geradeswegs zugrunde gehen: und das ist er da, wo er deutsch geblieben ist.

Doch, haben wir keine Sorge! Man wußte sich zu retten. Die „Jetztzeit" steht da. Betrachten wir, wie es in ihr mit der Schule aussieht! —

XII.

Um die Schule streiten sich jetzt, namentlich im katholischen Deutschland, Kirche und Staat: offenbar weil jedes seinen Zweck damit hat. Die Kirche wirft dem Staate vor, mit der Schule nur auf materielle Nützlichkeit der Volksbildung auszugehen, wogegen sie darüber zu wachen habe, daß die höchsten geistigen Interessen des Menschen, welche doch unleugbar die

religiösen seien, bei dieser bloßen Abrichtung für utilitaristische Zwecke nicht Schaden litten. Offenbar erscheint die Kirche hier im allervorteilhaftesten Lichte. Allein der Staat entgegnet ihr mit dem Nachweis oder mindestens der Befürchtung, daß die Kirche durch die Schule sich nur eine politische Macht, einen Staat im Staate zu bilden beabsichtige; die Religion sei nur ihr Mittel, ihr Zweck aber die Hierarchie, welche im Staate große Verwirrung anrichte und ihm endlich eine ungebildete, für die Lebenszwecke untaugliche, unbehilfliche Bevölkerung zur schließlich unmöglich werdenden Behütung und Versorgung aufbürde.

Wohl dürfte es schwer, fast unmöglich sein, zu sagen, welches das größere über ein Volk verhängte Elend sei, ob das von der Kirche oder das vom Staate in Aussicht gestellte!

Gewiß ist es, daß seit dem Eintritte der von uns öfters bezeichneten Reaktion der deutschen Regierungen gegen den deutschen Geist die neue Tendenz des Staatswesens auch die Schule stark beeinflußte: gegen zwecklose ästhetische Bildung trat ein immer größerer Widerwille ein; die klassischen Studien wurden immer bestimmter nur für die Philologen von Fach reserviert; der Philosophie bemächtigte man sich zu Staatszwecken, was leicht dadurch gelang, daß wer seine Philosophie nicht für diese Zwecke herrichten wollte, einfach keine Anstellung erhielt und in die Opposition geschleudert wurde, wo er dann sehen mochte, wie er mit der Philosophie und der Polizei zugleich fertig wurde. Hierin ward der Staat aller Orten, sowohl von der protestantischen als von der katholischen Kirche unterstützt. Die polytechnischen Schulen, diese Hochschulen der industriellen Mechanik, kamen auf: für diese die Söhne des Volkes zur Aufnahme tüchtig zu machen, ward immer mehr der dem Staate dienliche Sinn auch der besseren niederen Volksschulen, wogegen die Universitäten, wenn sie nicht unmittelbar für den Staatsdienst vorbereiten sollten, immer mehr nur zu einem Luxus für die Reichen wurden, die „es nicht nötig hatten“ dort mehr zu lernen, als ihnen Vergnügen machte. Die eigentliche klassische Bildung, das heißt die Grundlage aller humanen Bildung durch die Kenntnis der griechischen und römischen Sprache und Literatur, ist bereits bei Leuten, welche auch als Künstler Anspruch auf Bildung machen, als unnütz und leicht zu ersetzen offen in

Verruf geraten: sie wird als zeitraubend, störend und nur zum Vergessen gut angesehen. Ganz dieser Meinung unsrer Künstler ist die katholische Kirche unsrer Tage, nur aus andren Gründen. Sie teilt hierin mehr die geheimen Gründe des undeutschen neueren Staates: alle, diesen beiden unliebsam gewordenen, Erscheinungen auf dem Gebiete des Geisteslebens schienen aus dem Boden jener humanen klassischen Studien erwachsen. Diese Wendung war jedoch erst mit dem Schrecken über die französische Revolution mit dem Erstaunen über das Feuer des deutschen Aufschwunges der Befreiungskriege eingetreten. Namentlich die Väter Jesu hatten sich bis dahin die größten Verdienste um die klassische Bildung, somit um den Wiedergewinn eines geistigen Aufschwunges in den unter dem geistlosesten politischen Drucke verkommenden katholischen Ländern erworben. Damals waren die Kirche (wenigstens unter dem Einflusse der Jesuiten) und der Staat wirklich eigentliche Antagonisten gewesen. Wie dagegen der heutige Antagonismus beider zu verstehen sei, ist schwieriger zu begreifen: es hätte, nach der traurigen Wendung, welche das geistige Leben der Kirche unter der Furcht vor der politischen Revolution genommen, jetzt mehr den Anschein, als ob der Staat in die Stellung der Kirche getreten sei, welche früher die Jesuiten so rühmlich zum Staate einnahmen. Wie jedoch der Staat mit gutem Gewissen und Aussicht auf Erfolg die Hebung des geistigen Volkslebens wiederum in die Hand zu nehmen sich getrauen könnte, nachdem er, gemeinschaftlich mit der Kirche, das öffentliche Geistesleben der Nation selbst einer Verwahrlosung, wie wir sie als Ergebnis unsrer gegenwärtigen Untersuchungen erkennen müssen, überlassen oder gar zugeführt hat, das läßt sich nun aber auch leichter sagen, als denken. Mit Recht müßte sich die Kirche, gleich uns, darüber verwundern, wenn der Staat als Ersatz für den einst von der Religion ausgegangenen geistigen Belebungsquell des Volkes jetzt die Kunst heranziehen wollte: hätte dagegen der Staat dem Spotte hierüber nichts Triftiges zu erwidern, so wäre er jedoch ebenfalls nicht ohne Berechtigung, wenn er diese belebende Wirksamkeit ohne weiteres der Kirche in ihrer heutigen, so sehr verweltlichten Gestalt zuzusprechen sich weigerte, da an dieser der Makel desselben Theatralischen, den wir als das Charakteristikum alles der Öffentlichkeit zugewendeten Kunst-

oder geselligen Lebens nachgewiesen haben, nur zu ersichtlich ebenfalls haftet.

Da wir durch die Schule notwendigerweise sofort zur Berührung mit der Kirche und dem Staate hingezogen werden mußten, glauben wir die Idee, welche uns in betreff der unverhofft heilsamen Wirkung eines wahren deutschen Kunstaufschwunges selbst auf diese allerwichtigsten Angelegenheiten der Welt beseelt, sofort deutlicher aussprechen zu müssen, wozu uns vorzüglich die Hoffnung, eine Verständigung da, wo sie bisher am fernsten zu liegen schien, wenigstens aufdämmernd herbeizuführen, bestimmt.

Es ist heutzutage leicht geworden, die Kirche zu apostrophieren: auf der politischen Tribüne, im diplomatischen Verkehre, und von den beiden dienenden Zeitungsautoren wird sie gemeinhin, und je nachdem es in den vertretenen Interessen liegt, mit ungefähr dem gleichen Respekt wie eine Mobiliarkreditanstalt behandelt. Wenn wir nun es unternehmen, den Vertretern der kirchlichen Interessen nachzuweisen, daß der hierin sich aussprechende Mangel an Ehrfurcht mit der der öffentlichen Kunst zugefügten Ehrlosigkeit in unsrer Zeit einen wirklichen Zusammenhang habe, so ist es wohl ersichtlich, daß wir schon aus Selbstachtung einen würdigeren Ton anzunehmen hätten. Da wir anderseits nicht im mindesten uns berufen fühlen, bei unserm Vorhaben den eigentlichen Gehalt der Kirche, das religiöse Dogma, zu berühren, sondern lediglich die äußere Gestalt, mit welcher sie in die Öffentlichkeit des bürgerlichen Lebens tritt und dieses sinnfällig anstreift, — diese äußere Gestalt aber, mit welcher sie, sinnvoll auf ihren unaussprechlich tiefen Gehalt hindeutend, auf die Phantasie des Laien bestimmend wirken will, unweigerlich den Gesetzen des ästhetisch Schönen sich zu unterwerfen hat, so sind wir von der fast allgemeinen Ehrfurchtlosigkeit doch so weit entfernt, daß wir selbst es unschön finden müßten, diese Gesetze unmittelbar oder gar anforderungsvoll gegen sie geltend machen zu wollen. Nur zum Nachdenken hierüber möchten wir die Vertreter der kirchlichen Interessen anregen, indem wir uns selbst hierfür in einen gewissen Sinne des Gleichnisses bedienen, nämlich der Anregung durch Hindeutung auf geschichtlich vorliegende Erscheinungen.

Es war eine schöne Zeit für die römische Kirche, als Michel-

angelo die Wände der Sixtinischen Kapelle mit den erhabensten aller Malerwerke schmückte; was bedeutet dagegen die Zeit, in welcher bei großen festlichen Gelegenheiten diese Werke durch theatralische Draperien und Flitterstaat verhängt werden? — Es war eine schöne Zeit, als ein Papst durch Palestrinas erhabene Musik bestimmt wurde, den Schmuck der Tonkunst, gegen deren überhandgenommene Ausartung er durch ewige Verbannung derselben aus der Kirche einschreiten wollte, dem Gottesdienste zu erhalten; was sagt uns nun die Zeit, in welcher die eben beliebteste Opernarie und Ballettmusik zum Credo und Agnus erklingt? — Es war eine schönere Zeit, wo das spanische Auto die erhabensten Mysterien des christlichen Dogma von der Bühne herab im dramatischen Gleichnisse dem Volke vorführte, als da von der Hauptstadt der weltlichen Schutzmacht der Kirche aus eine Oper die Welt durchzog, in welcher (wie in den „Hugenotten") Mörder und Mordbrenner im heiligsten Kirchengewande den gräßlichsten Priesterjargon ihrer immerhin effektvollen Terzetten anstimmen. Einen Sinn, welcher den Vertretern der katholischen Interessen sehr wohl zur Beachtung empfohlen werden dürfte, hat es gewiß nicht minder, wenn das neuerdings zum Kanon erhobene Dogma der unbefleckten Empfängnis manch frivoles Witzwort in der französischen und italienischen Presse hervorrief, dagegen der größte deutsche Dichter sein größtes Gedicht mit der beseligenden Anbetung der Mater gloriosa als höchsten Ideales des fleckenlos Reinen, beschloß. Sollten sie nicht der Meinung sein können, daß der letzte Akt der Schillerschen „Maria Stuart" in andrer und empfehlenderer Weise über die Bedeutung der katholischen Kirche Aufschluß gibt, als heutzutage es Herrn L. Veuillot in Paris durch seine Zänkereien und schlechten Witze gelingen kann?

Goethe zeichnet in seinen „Wanderjahren" eine nach seinen Ideen fingierte Erziehungsanstalt: der Vater, der ihr seinen Sohn übergibt, wird in dem für den Religionsunterricht sinnreich ausgestatteten Gebäude umhergeführt; nachdem ihm in schönen Wandgemälden auch das Leben des Heilandes bis zum Abendmahle dargestellt gezeigt worden, frägt er den Vorsteher verwundert, ob man die Darstellung auch des Leidens und Todes des Erlösers den Zöglingen verheimliche. Der Älteste antwortet: „Hieraus machen wir kein Geheimnis; aber wir

ziehen einen Schleier über diese Leiden, eben weil wir sie so hoch verehren. Wir halten es für eine verdammungswürdige Frechheit, jedes Martergerüst und den daran hängenden Heiligen dem Anblick der Sonne auszusetzen, die ihr Angesicht verbarg, als eine ruchlose Welt ihr dieses Schauspiel aufdrang, mit diesen tiefen Geheimnissen, in welchen die göttliche Tiefe des Heiligen verborgen liegt, zu spielen, zu tändeln, zu verzieren, und nicht eher zu ruhen, bis das Würdigste gemein und abgeschmackt erscheint. Ich lade euch ein, nach Verlauf eines Jahres wiederzukehren, unser allgemeines Fest zu besuchen, und zu sehen, wie weit euer Sohn vorwärts gekommen; alsdann sollt ihr auch in das Heiligtum des Schmerzes eingeweiht werden." —

Dieser Belehrung dürfte füglich entnommen werden, wie die Schule endlich auch mit der Religion sich zu befassen bestimmt sein müßte, wenn dieselbe Tendenz, welche die Kirche zu der von uns mit verschiedenen Hindeutungen berührten Entartung gebracht, einzig maßgebend für ihre Fortentwicklung bleiben, und somit das „non possumus" nicht mehr einen Willen, sondern eine Unfähigkeit ausdrücken sollte. — Die angeführten Worte Goethes rühren aber nicht von dem Protestanten, sondern von dem D e u t s c h e n her. Gewiß dürfte es den Vertretern der kirchlichen Interessen nicht unratsam erscheinen, d a s, was wir unter diesem „Deutschen" mit voller Berechtigung verstehen, in ernste Erwägung zu ziehen: sein von uns genau bezeichnetes ästhetisches Prinzip dürfte in keiner unförderlichen Übereinstimmung mit dem höchsten religiösen Prinzip der Kirche gedacht werden können. Vielleicht haben die Leiter der römischen Kirche ihrer Zeit in der Beurteilung und Behandlung des deutschen Geistes denselben Fehler begangen, welchen wir in der neueren Geschichte den deutschen Fürsten nachwiesen: was zu ihrer Rettung sich belebte, dürfte leicht von beiden gleich verderblich für alle Teile verkannt und zurückgewiesen worden sein. Wenn es namentlich bei Betrachtung der neuesten geschichtlichen Vorgänge immer zweifelhafter erscheinen muß, ob der Geist der romanischen Völker berufen sein sollte, der römischen Kirche eine dauernde Stütze zu sein, so sind dagegen von tiefer blickenden Vertretern der katholischen Interessen die ebenso innigen als schönen Hoffnungen und Bestrebungen, welche der unvergeßliche König Maximilian II. von Bayern einer Vereinigung der gespaltenen christ-

lichen Konfessionen in Deutschland zuwandte, eifriger und hingebender in Überlegung zu ziehen, als die üble, wie man sagt, von ihnen mehr als billig unterstützte Politik einer vollständigen Trennung Deutschlands in eine katholische und eine protestantische Hälfte, durch Begünstigung einer politisch Preußen und Österreich einzig übriglassenden Mainlinie.

Jedenfalls möchten wir für unsern nächsten Zweck durch die hier niedergelegten Andeutungen so viel erreicht haben, daß die Vertreter der kirchlichen Interessen, sollten sie nicht gar mit wohlwollendem Ernste unsern Bemühungen für Veredelung des Geistes der öffentlichen Kunst in Deutschland sich anzuschließen für gut befinden können, wenigstens diese nicht mit feindseligem Spott, wie er ja leider auch den ihnen dienenden Organen der Öffentlichkeit so geläufig geworden ist, aufnehmen und verfolgen ließen. Mit diesem, gewiß nicht ausschweifenden, frommen Wunsche glauben wir uns für diesmal von unsrer näheren Berührung mit Schule und Kirche abwenden zu müssen, nicht jedoch so, daß wir bei unserm ferneren Vorhaben uns je auf ein Gebiet zu verlieren befürchten möchten, auf welchem wir die höchsten und wichtigsten Interessen dieser heilsamsten Mächte der menschlichen Geistes- und Herzensbildung außer acht zu lassen, oder gar leichtfertig preiszugeben uns genötigt sähen.

XIII.

Den **Staat** unmittelbar für die Kunst in Anspruch nehmen zu wollen, wie es manchem Gutmeinenden schon in den Sinn gekommen ist, beruht auf dem Irrtum, nach welchem **das**, was an der Organisation des heutigen Staates fehlerhaft ist, für sein eigentlichstes und wahrstes Wesen genommen wird. Der Staat ist der Vertreter der absoluten Zweckmäßigkeit, er kennt nichts als Zweckmäßigkeit, und lehnt daher mit richtigster Bestimmtheit alles von sich ab, was nicht einen unmittelbar nützlichen Zweck nachweisen kann. Das Fehlerhafte, gegen welches eben die ganze neuere Staatsentwicklung bewußt oder unbewußt arbeitet, ist, daß die Organisation des Zweckmäßigen von oben ausging, und dadurch die Pole des Staates vollständig verschoben wurden. Friedrich der Große war der bewußte

Gründer dieses Staates, und der preußische Staat ist, bis auf die heutigen mißverständnisreichen Tage, sein Werk. Nach dem Erlöschen des reichsständischen Lebens war nichts als der auf Territorialbesitz begründete Patriarchalstaat übrig geblieben: dem Lande eine solche Verwaltung zu geben, daß es als bloßes bevölkertes Territorium den möglichsten Ertrag abwürfe, war die Aufgabe der Regierung. Je anforderungsvoll höher der Zweck gestellt wurde, desto sinniger mußte das Zweckmäßige der Verwaltung eingepflanzt werden. Wir würden Friedrichs Bedeutung gewiß zu gering anschlagen, wenn wir uns zur Bezeichnung seines Zweckes einzig an seinen gelegentlichen Ausspruch, er verlange vom Staate nichts als Geld und Soldaten, halten wollten; dennoch dürfen wir dem ausschließlich französisch gebildeten, den deutschen Geist gründlich verkennenden Fürsten ganz gewiß auch eine sehr hoch reichende Größe des ihm vorschwebenden Zweckes nicht zutrauen, ohne bei der Beurteilung seiner Wirksamkeit in große Widersprüche zu geraten. Das Ergebnis seiner Auffassung des Staates, und der Erfolg seiner Staatsorganisationen liegen am schärfsten ausgeprägt im modernen französischen Kaiserstaate vor uns. In deutschen, namentlich in süddeutschen Staaten hat sich dagegen die preußische Staatsidee weder gedeihlich noch rein ausbilden wollen: genügende Überreste der älteren reichsständischen Verfassung lebten fort, jedoch nur ebenso mächtig, um durch die ihr möglich gewordene Verhinderung einer reinen Ausbildung der preußischen Staatsidee das eigentliche Unreine dieser Idee recht erkenntlich zutage zu fördern.

Der schrecklichste Erfolg einer Zweckmäßigkeitsorganisation muß unleugbar sein, wenn diese sich als unzweckmäßig herausstellt, weil dann der Staat und alles, was darin lebt, in einer ewig unnützen Bewegung nach Befriedigung der gemeinen Lebensbedürfnisse, nie auch nur ahnungsweise zur Erkenntnis des eigentlichen Zweckes alles Zweckmäßigen gelangen, und somit in einen menschenunwürdigen Zustand versinken muß. Es war auch in dem am reinsten nach der Zweckmäßigkeitsidee konstruierten Staate unvermeidlich, daß, eben weil die Organisation von oben ausging, und von oben herab man das Zweckmäßige allein zu erkennen und festzustellen sich anmaßte, der mit der Ausführung der Zweckmäßigkeitsregeln betraute Beamten-

stand, sowohl vom Throne als vom Volke aus betrachtet, als der eigentliche Staat, mit welchem man zu tun hatte, angesehen wurde. Im Mechanismus dieses Beamtenwesens mußte sich der Staat so versteifen, daß der eigentliche Zweck desselben in diesen Beamtenanstalten und den in ihnen gebotenen Anstellungen enthalten schien, so daß das Recht auf solche Anstellungen, und somit auf Versorgung durch — den Staat wiederum das einzige war, was als Zweck der Bestrebungen von unten, wie der Bevorzugungen von oben lediglich noch als Staatszweck überhaupt betrachtet wurde.

Es berechtigt zu großen Hoffnungen, daß neuerdings wohl in allen deutschen Ländern von unten wie von oben, gleichmäßig das Bedürfnis zur Veredlung der Staatstendenz gefühlt, und für wichtige Gestaltungen in diesem Bezuge zum Angriff geschritten worden ist. Wir deuten für unsern Zweck genügend hiermit an, wenn wir den Sinn der verschiedentlich in ihrer Ausbildung begriffenen Sozialgesetzgebungen dahin verstehen wollen, daß durch sie die Zweckmäßigkeitstendenz des Staates, von der Befriedigung der gemeinsten Bedürfnisse ausgehend, zu der Erkenntnis und Stillung der allgemeinsten, höchsten Bedürfnisse, in von unten aufsteigender Gliederung der wiederum zweckmäßigsten, d. h. natürlichsten Organisation sich erheben, und somit zu ihrem wahren Ziele gelangen solle. An diesem Ziele sehen wir für Bayern auf das sinnvollste uns die Ausführung des Maximalianeums entgegenkommen, als derjenigen Schule für höhere Staatsbeamte, in welcher eine rein auf Nützlichkeitszwecke gerichtete Bildung bereits der einzigen wahrhaft humanen, d. h. der idealen, sich selbst zum Zweck gestellten Bildung, die Hand reiche. Und der in diesem Entwurfe von unten nach oben sich aufbauende Staat zeigt uns dann endlich auch die ideale Bedeutung des **Königtums**, welches durch den Mißerfolg der von oben geleiteten Zweckmäßigkeitstendenz bereits bei theoretischen Politikern so starken Zweifel an seiner Zweckmäßigkeit veranlaßt hat, daß die Theorien der amerikanischen Staats- und Staatenbildung schon mit derselben achtlosen Geläufigkeit, wie ungefähr nicht minder in betreff der Kirche, auch für das deutsche Staatswesen als empfehlenswert diskutiert werden. — Wir erlauben uns an der Hand der uns leitenden Grundidee, welche ihre Entstehung anderseits nur dem

Erfülltsein von der Bedeutung des wahrhaften deutschen Geistes verdankt, in Kürze unsre Gedanken über die Bestimmung des deutschen Königtums, wie sie als ideale Krönung des sich vorbereitenden neuen Aufbaues eines wirklichen Volksstaatswesens sich ergeben muß, zu bezeichnen.

Die wahre Bedeutung des Königtums drückt sich in dem der Krone allein zustehenden Rechte der Begnadigung aus. Die Ausübung der Gnade ist der einzige im Staate denkbare Akt positiver Freiheit, wogegen in jedem andern Staatsverhältnisse die Freiheit nur nach dem ihr ursprünglich eigenen negativen Sinne sich geltend machen kann, welchem nach sie, auch dem Sprachsinne des Wortes gemäß, so viel als Befreitsein, Ledigsein aussagt, was dann wieder nur eben als verneinender Gegensatz des vorangehenden oder vorausgesetzten Zwanges oder Druckes zu denken ist. Sich von dem Zwange oder Drucke des natürlichen, wie der durch den Widerstreit der individuellen und geselligen Interessen herbeigeführten Not so weit als erdenklich zu befreien, hierauf ist die allen staatlichen Organisationen zugrunde liegende Zweckmäßigkeitstendenz gerichtet: diese führt im glücklichen Falle der zusammentreffenden Zweckmäßigkeit aller Organisationen bis zu dem Punkte, wo jeder am wenigsten zu opfern hat, um von dem Ganzen so viel wie möglich Nutzen zu ziehen; immer bleibt aber das Verhältnis von Opfer und Gewinn bestehen, und absolute Freiheit, d. h. Befreiung von jeder Nötigung, ist gar nicht zu denken: sie hieße der Tod. — Nur aus einer ganz andern Sphäre des Daseins, einer Sphäre, die dem durchaus realistischen Staate nur als eine der idealen Weltordnung angehörige erscheinen muß, kann ein eben ideales Zweckmäßigkeitsgesetz als Ausübung positiver, d. h. aktiver, durch keine gemeine Nötigung bestimmter, wirklich freier Freiheit zu Einfluß gelangen, und somit gerade an jenem bezeichneten unüberschreitbaren Punkte das Werk des Staates mit der Krone, die es selbst ist, schmücken. Diese Krönung ihres Baues erreicht die Staatsorganisation dadurch, daß der König von vornherein für je und für alle Fälle von dem den ganzen Staat bindenden Zweckmäßigkeitsgesetze entbunden, somit von jeder Not, welche jenes allgemeine Zweckmäßigkeitsgesetz hervorrief, vollständig befreit ist. Er stellt somit das dem Staate einzig erkenntliche und allen seinen Tendenzen vor-

schwebende Ideal der erreichten negativen Freiheit dar, und diese ihm durch alle zu Gebote stehenden Mittel gewährleistete Freiheit hat für den Staat wiederum den Zweck, von oben herab rückwirkend das ideale Gesetz der reinen Freiheit veredelnd und beglückend zur Geltung zu bringen.

Am deutlichsten und jeder menschlichen Empfindung nahe liegend macht dieses ideale Gesetz sich, wie wir dies voranstellten, in der Ausübung der Gnade geltend. Hier tritt die königliche Freiheit in unmittelbare Berührung mit der wichtigsten Grundlage aller staatlichen Organisation: der Justiz. In dieser verkörpert sich das allgemeine Zweckmäßigkeitsgesetz des ganzen Staates, welches durch sie Gerechtigkeit erstrebt. Würde die Justiz gänzlich sicher sein, daß sie, indem sie nach dem allernotwendigsten Zweckmäßigkeitsgesetze handelte, auch dem Ideale der rein menschlichen Gerechtigkeit vollkommen entsprochen habe, so würde sie das von ihr gefällte Urteil nicht erst dem Könige vorzulegen sich gedrungen fühlen; selbst in reinen Demokratien ist jedoch für das notwendig erachtete Begnadigungsrecht ein Surrogat des Königtums, wenn auch dürftig und mangelhaft, begründet worden, und wo dies, wie auf dem Höhepunkte der athenienſischen Demokratie, nicht der Fall war, sondern der Demos selbst, wie er im besten Falle nicht anders konnte, nach dem gemeinen Zweckmäßigkeitsbedünken seinen Ostrakismos ausübte, ist auch der Staat selbst schon in seinem Übergange zur reinen Willkürherrschaft begriffen gewesen. Über das Urteil der Justiz entscheidet nun der König in dem Sinne, daß er es als an sich der Zweckmäßigkeit der staatlichen Gerechtigkeit entsprechend jedenfalls bestehen läßt; aber aus reiner Freiheit beschließt er Begnadigung, wo ihm Gnade vor Recht walten zu lassen gut dünkt; und darin, daß er niemand hierfür einen Grund anzugeben hat, bezeugt er den keinem andern erreichbaren Zustand von Freiheit, in welchem er durch den allgemeinen Willen erhalten wird. Da keine menschlichen Entschließungen, auch die anscheinend freiesten nicht, ohne Motive gefaßt werden, so muß auch den König hierbei ein Zweckmäßigkeitsgrund leiten: allein eben dieser liegt in der ganz andern, der Staatsorganisation abgewandten Sphäre, welche wir den Tendenzen dieser gegenüber nur als die ideale bezeichnen können; er bleibt unausgesprochen, weil er unaussprechlich ist, und läßt

sich nur in seinem Werke, der Gnade, erkennen, — wie die Motive des idealistisch gestaltenden Künstlers nicht minder aus einem Zweckmäßigkeitsgesetze entspringen, das sich aber gleichmäßig nicht aussprechen, sondern nur aus dem geschaffenen Kunstwerke erkennen läßt*. — Es ist, was hier beiläufig zu berühren ist, einleuchtend, daß diese hohe Freiheit nur einem legitimen Fürsten einwohnen kann, wogegen der Fürst, dem irgendwelche Usurpation anhaftet, dem Gesetze der gemeinen Zweckmäßigkeit für alle seine Entschließungen, in dem Sinne, daß er für seine persönlichen, hart bestrittenen Interessen Fürsorge zu tragen hat, verfallen, und demnach einem Künstler gleichen würde, der sich für etwas anderes anerkannt wissen will, als er ist, und für seine Gestaltungen sich somit zur bewußten Verwendung des Zweckmäßigen gezwungen sehen müßte, wodurch eben weder ein Kunstwerk, noch ein Werk der Gnade zu schaffen ist.

Das von uns mit dem Vorangehenden charakterisierte Recht der Gnade ist der Typus jeder normalen Wirksamkeit des Königs im Staate, und ganz königlich handelt er nur, wenn er in allem dem unumschreiblichen Gesetze der Gnade gemäß sich zu erkennen gibt, weshalb auch jede seiner Bestimmungen sehr richtig als aus „allergnädigster Bewegung" herrührend verkündet werden, wobei selbst die „Geruhung" eine sehr sinnvolle Bezeichnung des Zustandes ist, in welchem der König seine Entschlüsse faßt: ein Tyrann kann nicht „geruhen". — Wie die Gnade der höchste Ausdruck der Milde, hier bis zum Erbarmen mit dem Missetäter gesteigert, ist, so hält sie diesen Charakter bei allen Entscheidungen der bürgerlichen Gewalt gegenüber fest, welche immer nur das Gemeinnützliche bezeichnen können; wo diese sich für gänzlich unfähig bekennen, geht der König mit dem Beispiel der Barmherzigkeit voran, um auf diese Weise die moralische Bewegung der bürgerlichen Welt unmittelbar in seine Sphäre der Gnade nachzuziehen. In gleicher Weise zieht er die bis dahin nur der Gemeinnützlichkeit dienende Tüchtigkeit

* Daß unsre Professoren der Ästhetik dies gleichwohl unternehmen wollen, beweist eben nur, wie fern sie selber der bloßen Erkenntnis des Problems stehen, woher dann die endlose Konfusion, in welcher sie sich von Buch zu Buch herumtreiben, genügend zu erklären ist.

des Bürgers, sobald diese bis zur rein menschlichen, über den unmittelbaren Staatszweck hinausgehenden, oder von der Staatsgewalt nicht mehr in Forderung zu stellenden Tugend sich steigert, in seine Sphäre. Die Verleihung eines Ordens hat nicht den Sinn, die normale Tüchtigkeit eines Beamten zu belohnen, sondern das, was in seinen Leistungen die notwendigen Anforderungen des Nützlichkeitsgesetzes überbietet, zur Anerkennung an sich und für andere zu bringen. Der an Militärpersonen verliehene Orden zeichnet die Tugend der Tapferkeit, mit der in ihr enthaltenen höheren Umsicht und persönlichen Aufopferung aus: die vollkommen erfüllte Pflicht des Militärs zieht an sich nur die Aufmerksamkeit der militärischen Behörde auf sich, welche hiervon nach dem sie einzig leitenden Zweckmäßigkeitsgesetze Notiz für die fernere Verwendung des Betreffenden nimmt. Die ideale Bedeutung dieser Ordensverleihung wird sehr deutlich an dem wiederholt vorgekommenen Beispiele erkannt, daß ganze Truppenkörper durch gemeinschaftliche freiwillige Aufopferung sich den Preis der höchsten Tapferkeit erworben hatten, und jedem einzelnen der gleiche Anspruch auf die höchste Anerkennung zugesprochen werden mußte: in diesem Falle fand sich die Truppe gleichmäßig geadelt, wenn nur einer aus ihr, den sie wiederum nach dem unaussprechlichen Zweckmäßigkeitsgesetze der Gnade bezeichnete, mit dem Orden geschmückt ward.

Diesem analog erhebt die königliche Gnade aus jeder Sphäre der staatlichen und gesellschaftlichen Organisationen diejenigen, welche in ihren Leistungen und Leistungsfähigkeiten das allgemein gesetzliche Maß der für den Nützlichkeitszweck zu stellenden Anforderungen überschreiten, somit von selbst in die Sphäre der Gnade, d. h. der aktiven Freiheit treten, in einem edlen und wahrhaftigen Sinne zu seinen Pairs. — Ganz rein würde diese, jedenfalls der Institution der Orden ursprünglich inliegende Bedeutung, allerdings erst dann werden, und zu Leben und Wirken gelangen, wenn diese Orden nicht nur in einer symbolischen Dekoration, sondern in wirklich aktiven Körperschaften, wie allerursprünglichst, bestünden. Die Idee davon ist wohl auch jetzt noch vorhanden, und drückt sich darin aus, daß der König, wie er oberster Träger des höchsten Ordensgrades ist, als Großmeister eines wirklichen Ordenskörpers ge-

dacht wird. Bei einzelnen höheren und reservierteren Orden werden sogar alle Gebräuche und Funktionen einer verbundenen Körperschaft noch in Pflege erhalten: daß hierin sich aber kein wahrer und lebensvoller aktiver Geist, weder in den Beziehungen der Ordensglieder unter sich, noch auch zum Ordensmeister oder den übrigen Staatsorganisationen ausdrückt, wird niemand, der hierüber nachdenkt, zu bezweifeln schwer fallen. Jedenfalls ist die Vervielfachung und der stufenweise Rang der Orden ein Zeugnis für die Verirrung, in welche das Ordenswesen, allerdings auf dem Wege der geschichtlichen Verwirrung selbst, geraten ist. Frankreich verdankt seiner Revolution, welche alle Orden abschaffte, die Begründung eines einzigen, allumfassenden Ordens, der „légion d'honneur": es wird bei der fortschreitenden Entwicklung des Staatswesens endlich nicht zu umgehen sein, überall das in diesem Punkte der Vereinigung aller Orden sehr richtige Beispiel Frankreichs nachzuahmen. Denn wollte schon jetzt ein Fürst einen Orden von der wirklichen Bedeutung eines lebendigen, aktive Rechte gegen aktive Pflichten verleihenden Ordensbundes gründen, müßten dann nicht die ganz andern Zeiten und Tendenzen entsprungenen, jetzt nur noch als lebloser, oft sinnloser Prunk fortbestehenden Spezialorden derart an Bedeutung, ja Beachtung verlieren, daß sie von unselbst erlöschen würden? — Als Großmeister des von uns gedachten, in seiner Anlage wirklich bereits vorhandenen, nur zu einer wirklichen Körperschaft belebten Ordens, in welchen, ganz wie bei den alleraltesten Ordensgemeinschaften, nur gegen das Gelübde der fortgesetzten Aufopferung für höhere und höchste Zwecke selbst dem größten Verdienste die Aufnahme ermöglicht sein soll, würde der König das lebensvolle Verbindungsglied zwischen seiner idealen und der realistischen Tendenz des Staates, die eigentliche Atmosphäre seines Waltens, den gleichgesinnten, eximierten, d. h. durch seine Aufopferung vom Gesetze der gemeinen Zweckmäßigkeit zugleich entbundenen, wie ihm rücksichtslos zu dienen verbundenen Vollstrecker seines Gnadenwillens gewonnen haben.

Dieser Orden würde für unsre und die kommenden Zeiten in die Bedeutung eintreten, welche in seiner schönsten Blüte und andern Zeiterfordernissen gegenüber sonst der deutsche Adel hatte. Es wäre zu untersuchen, ob nicht gerade der noch

verbliebene deutsche Adel, dessen Vorrechte als bloßer staatsbürgerlicher Stand wohl meistens bereits aufgeopfert werden mußten, der sich in gesellschaftlichem Betracht immer aber noch in einer, von der bürgerlichen Welt unwillkürlich anerkannten, eximierten Stellung befindet, am allergeeignetsten wäre, die Grundlage des von uns gedachten Ordens in der Weise zu bilden, daß er, indem er dem Monarchen die willige Initiative zu dieser Schöpfung entgegenbrächte, sich selbst zugleich ehrenreich und gemeinwohltätig verjünge.

Da es uns zu weit von unserm nächsten Ziele abführen würde, das hier Angedeutete selbst in nähere Untersuchung zu ziehen, wünschten wir eben nur dem hierfür Berufenen genügende Anregung gegeben zu haben, um für jetzt von der Beurteilung des allgemeineren Charakters einer vom gemeinen Nützlichkeitsgesetz durch ordenspflichtige Aufopferung eximierten Körperschaft, wie sie, durch materiellen Reichtum unterstützt, ja schon jetzt in allen Ständen von selbst sporadisch anzutreffen sein könnte, unsern Schluß auf den möglichen Anteil einer solchen an der von uns in das Auge gefaßten Hebung des verwahrlosten öffentlichen deutschen Kunstgeistes zu ziehen.

XIV.

Es war uns unmöglich, die Entartung, in welche namentlich die deutsche theatralische Kunst verfallen, zu bezeichnen, ohne die verderblichen Neigungen und Tendenzen nachzuweisen, deren Einfluß auf jenen üblen Erfolg hinwirkte: um das Theater selbst von der Annahme einer ihm innewohnenden absolut verderblichen Tendenz loszusprechen, war es unerläßlich, den schädlichen Erfolg als ein Ergebnis der Unterdrückung oder wenigstens Vernachlässigung der in ihm enthaltenen guten Anlagen aufzudecken. Wir haben selbst als Beweggrund zur Ausübung dieses nachteiligen Einflusses keine eigentliche, auf das Üble ausgehende Tendenz, sondern das Mißverständnis des deutschen Geistes in der Sphäre, wo er auf das Tätigste hätte beschützt werden sollen, bezeichnet. Mit der Schärfe unsres Ausdruckes für die Darstellung des traurigen Erfolges haben wir nie die menschliche Schlechtigkeit, sondern nur den mensch-

lichen Irrtum bezichtigt; dieser hat aber in Wahrheit nur dadurch gewirkt, daß er lediglich die üble Seite der hier im Spiele begriffenen menschlichen Anlagen in Anregung erhielt, wobei wir immer noch nicht klares Bewußtsein hiervon annahmen, sondern eher Oberflächlichkeit und träge Genußsucht. Es war uns ferner möglich, ein so bedeutendes, alle Teile der Gesellschaft in sich schließendes und unleugbar geschichtlich entwickeltes Verhältnis in Beratung zu ziehen, ohne uns dabei in irgendwelcher Weise der so leicht und schnell wirkenden Parteischlagwörter und der ihnen zugrunde liegenden Begriffe zu bedienen: wir haben weder aristokratische noch demokratische, weder liberale noch konservative, weder monarchische noch republikanische, weder katholische noch protestantische Interessen in unser Spiel zu ziehen gesucht, sondern für jede unsrer Forderungen uns einzig auf den Charakter des deutschen Geistes gestützt, welchen wir genau zu bezeichnen imstande waren. Möge dies von denjenigen, die sich diesem Geiste gänzlich entfremdet haben, unerkannt geblieben und mißverstanden worden sein, so halten wir uns doch nun bei jedem Wohlgesinnten des Vorteiles versichert, in gleicher Weise verfahren zu dürfen, wenn wir es nun schließlich unternehmen, die Möglichkeit einer gründlichen Umbildung des untersuchten üblen Verhältnisses dadurch nachzuweisen, daß wir, wie von jener Seite die verderblichen, jetzt die vorteilhaften und guten Anlagen der betreffenden sozialen Elemente in Anregung zu bringen versuchen. Wir bedienen uns ferner hierzu des Vorteiles, alle vorhandenen Elemente uns in ihren natürlichen Eigenschaften als fortbestehend, und nur der Entwicklung und Umbildung fähig zu denken, wobei wir, was den materiellen Bestand der Staatsgesellschaft betrifft, uns auf denjenigen absolut konservativen Standpunkt stellen dürfen, den wir den idealen nennen wollen, im Gegensatz zu dem formal realistischen, welcher nicht minder ein sinnloser Irrtum, wie der formal realistische Radikalismus ist. Hierbei werden wir noch des alleredelsten und wohltätigsten Vorteiles genießen, die üblen Seiten der vorhandenen sozialen Elemente uns jetzt gänzlich verdeckt halten zu können, da wir sie am zweckmäßigsten dadurch bekämpfen, daß wir nur ihre guten Seiten hervorziehen und in eine Tätigkeit zu setzen versuchen, welche die üblen notwendig unschädlich machen müßte. —

Der alte deutsche Geburtsadel befindet sich, trotz aller Schmälerungen seiner politischen Vorrechte, wie wir dies bereits berührten, in einer vom bürgerlichen Gefühle durchaus noch unbestritten gebliebenen, gesellschaftlich erhobenen Stellung; was sich schon ersichtlich dadurch bestätigt, daß die Verleihung des Adelstitels, so wenig sie auch den Beliehenen zum Pair des alten Geburtsadels umgestalten kann, dennoch ein wesentliches Ziel des Ehrgeizes namentlich zum Reichtum gelangter Bürgerlicher ist. Der reich gewordene Finanzier, der nun sein nutzenbringendes Geschäft nicht mehr fortzuführen nötig hat, und dafür auf den reinen Genuß seines Reichtums und der ihm dadurch ermöglichten Muße ausgeht, sucht hierfür im Adelstitel gewissermaßen eine sogar nötigende Autorisation. Man nimmt an, daß ein Adliger kein Geschäft treibt. Mag nun auch die teilweise Verarmung des wirklichen Geburtsadels die entgegengesetzte Erscheinung hervorgerufen haben, so wird gerade hieran doch wieder ein besonderes Wahrzeichen des Adels kenntlich: der Adlige, welcher sich zur Betreibung eines auf reinen Gewinn berechneten Geschäftes entschließt, legt hierbei den Adelstitel gänzlich ab, oder tritt er in ein öffentliches Amtsdienstverhältnis, so geschieht dies mit der besonderen, auf den Ehrenpunkt gerichteten Annahme, daß es dem Adligen um eine Laufbahn zu tun sei, in welcher er auf diejenige Machthöhe gelange, wo weniger auf Nützlichkeitszwecke gerichtete Kenntnisse, als der unabhängige Charakter dem Staate zum Vorteil gereichen. Mögen sich diese Richtungen noch so sehr kreuzen und brechen, immerhin bleibt die Tendenz des Fortbestehens des alten Adels darin kenntlich, daß sich in ihm ein ganzer Stand solcher erhalte, welche sich von Natur aus als der Nötigung, auf das rein Nützliche auszugehen, überhoben betrachten. Der wohlgesinnte Adel kann die Befriedigung seines Tätigkeitstriebes naturgemäß nur dann seiner Anlage entsprechend finden, wenn er sie auf solche erhöhte Zwecke richtet, welche der rein bürgerlichen, und selbst der staatsbeamtlichen Tendenz fern liegen müssen. Er tritt durch diese, wie durch Naturnotwendigkeit ihm eingebildete Tendenz von selbst in die von uns bezeichnete eigentliche Sphäre der königlichen Gnade. Somit hätte der dem deutschen Volke mit seinen Fürsten verbliebene Adel nur diese Tendenz freiwillig zum bindenden Gesetze seines Standes zu erheben, und diesem

Gesetze die wohlausgesprochene, durch feste Regeln verpflichtende Kraft zu geben, wie sie den ältesten Ritterorden zu eigen waren, so wäre Deutschland durch die Erhaltung eines jetzt fast überflüssig, ja schädlich dünkenden Standes eine unermeßlich wohltätige wirksame geistige Charaktermacht gewonnen. Diesem Stande würde dann das bereits ihm abgenötigte Aufgeben seiner bürgerlichen Vorrechte als das bei jedem Ordensgelübde unerläßliche Opfer gelten müssen, durch welches er sich nun auch das Recht der Exemtion vom gemeinen Nützlichkeitszweckgesetz gesichert habe, welches er dadurch ausübt, daß er seine Tätigkeit nur den höheren, jenem Gesetze ununterworfenen Zwecken widmet. Die stete Erneuerung und Verstärkung dieses Ordens durch die aus königlicher Gnade nach der von uns vorangehend bezeichneten Tendenz in die gleiche Sphäre Erhobenen würde ihn zugleich in eine wohltuend menschlich vermittelnde und ausgleichende Beziehung zu den ihrer Natur nach nicht eximierten staatlichen und sozialen Organisationen setzen, und sein Vorbild würde dem nur durch Reichtum Eximierten zur edlen Aufmunterung dienen, seinem bloß auf materiellen Besitz begründeten Genusse der Befreiung vom gemeinen Nützlichkeitsinteresse eine nacheifernde, höhere Bedeutung zu geben.

Möge wohl auf dem Wege der fortschreitenden Entwicklung der staatlichen Organisation der allgemeine Nützlichkeitszweck derselben noch so vollständig erreicht gedacht werden, immer wird ein großes Feld für die Tätigkeit der von uns gedachten Eximierten übrig bleiben, denn nie wird es der besonderen Aufopferung an Veranlassung fehlen. Ließe es sich dennoch vorstellen, daß dem vom rechten Bürgerstolz gehobenen und angespannten Streben der bestorganisierten Staatskräfte es endlich gelingen müßte, selbst der Aufopferung für allgemeine und rein menschliche Zwecke auf dem Gebiete der moralischen Weltordnung die Veranlassung zu benehmen, so bliebe den eximierten Ständen ein Feld übrig, auf welchem sie um so mehr zu mitteilender, aufopfernder Tätigkeit sich verpflichtet fühlen müßten, als auf diesem Felde an und für sich ein Vorzug ihnen gestattet war, welcher den Stand des Eximierten recht eigentlich als einen Stand der Gnade auszeichnete, denn dieser Vorzug besteht in dem, ihm nur möglichen, zwecklosen Interesse, dem reinen Genusse an Kunst und Wissenschaft. Dieser Vorzug ist für den-

jenigen, der mit rechtem Sinne ihn zu genießen weiß, so einzig und beglückend, daß seine Erhaltung ihm jedes Opfer wert dünken muß. Im vorigen Jahrhundert waren es vornehmlich Glieder des Adels, welche diesen Vorzug tätig zu schätzen wußten. Die Geschichte des deutschen Landes wird Beispiele hiervon zu rühmen haben. Ein sächsischer Graf Bünau war es, unter dessen Schutze der große Winckelmann der ersten Befreiung von Nahrungssorge und der Muße zu freien Forschungen im Gebiete des künstlerischen Wissens teilhaftig wurde. Nur in einem großen und weitreichenden Sinne könnte aber die tätige Verwendung dieses edelsten und beneidenswertesten Vorzuges veredelnd und beglückend auf das Volk und die bürgerliche Gesellschaft zur Wirkung gelangen. Wir bezeichnen, was wir meinen, mit einer vielleicht gewagten Wendung zu unserm nächsten Zwecke hin, indem wir ein warnendes Beispiel der Geschichte anziehen. Wohl verdankt die Welt der freien Muße des römischen Adels, als ihm nach dem Untergange der Republik jede eigentliche politische Tätigkeit abgeschnitten war, die Entstehung und Pflege einer wertvollen und belehrenden Literatur, welche jedoch den schöpferischen Werken des griechischen Geistes, ohne deren Anregung diese gar nicht zu denken war, und zu denen sie sich nur gewissermaßen als Kommentator verhielt, ohne Vergleich nachsteht: jene Werke waren aus einem lebendigen Wechselverkehre der großen Geister mit dem Geiste des Volkes, namentlich in der Lyrik und Tragik, hervorgegangen. Diesen Wechselverkehr suchte der römische feingebildete Adel nicht, vermutlich, weil er ihn zu finden verzweifelte: dagegen überließ er gleichgültig den Schauplatz der Volksvergnügungen den Gladiatoren und Tierkämpfern; den Versuch, mit den Possenreißern sich zu befassen, überließ er stolz seinen freigelassenen Sklaven. Die Geschichte kennt den Untergang dieses Adels und dieses Volkes in wachsender Entsittlichung und materialistischer Roheit. — Dem deutschen Adel was es zur Zeit des großen Aufschwunges des deutschen Volkes durch die vorangehenden ungeahnten Erfolge des deutschen Geistes auf dem Gebiete des Dramas und der Musik um so eher nahegelegt, diese Erfolge zur Veredelung des Volksgeistes festzuhalten, als gleichzeitig und fortschreitend aus der Entwicklung der deutschen Staatsverfassungen er in seinen früheren politischen Vorrechten

geschmälert wurde. Da gegenwärtig seine politisch verkümmerte Lage noch ausgesprochener als damals ist, dürfte es jetzt noch vielleicht an der Zeit sein, zur Nachholung des Versäumten sich kräftig anzulassen: ihm würde daraus eine Tätigkeit von unermeßlich wohltätiger Wirkung entstehen, denn derselbe deutsche Geist, der ihm anderseits einzig noch eine schöne Bedeutung seines Daseins verleihen kann, ist — wir sahen es — in so großer Bedrängnis, daß wir fast hoffnungslos schon verzweifeln müssen, überhaupt nur mit der Klage darum verstanden zu werden.

Wir bezeichnen nun ohne Umweg den Punkt, auf welchem der feingebildete Kunstgeschmack des von uns gedachten und bezeichneten Eximierten mit dem Bedürfnisse des Volkes und der bürgerlichen Welt, welches diese zur Aufsuchung vorübergehender gefälliger und zerstreuender Unterhaltung antreibt, sich begegnet: dies ist das Theater. Der täglich angespannte Verbrauch seiner geistigen Kräfte für die unmittelbaren Nützlichkeitszwecke des Lebens gestattet der bürgerlichen Welt keine zwecklose Beschäftigung mit Literatur und Kunst: desto mehr bedarf sie der Erholung durch abziehende, in einem guten Sinne zerstreuende Unterhaltung, welche ihr wenig oder gar keine Vorbereitung kosten darf. Dies ist das Bedürfnis. Ihm zu entsprechen, stellt sich sofort der Mime ein; ihm dient das Bedürfnis des Publikums sogar zum Erwerbsquell, wie dem Bäcker der Hunger. Er schlägt das Gerüst auf: das Theater steht da. Hier ist alles naiv und ehrlich: der Mime bietet seine Kunst, das Publikum belohnt ihm die gewährte Unterhaltung. In diesem Verhältnisse ist alles unmittelbar: der Zuschauer hält sich an das, was er vor sich sieht und hört; die Erzählung, die Geschichte wird ihm hier zu einer angenehm anregenden Tatsache: er lacht mit dem Fröhlichen, weint mit dem Traurigen und klatscht, von dem Gewahrwerden der Täuschung zu seiner Erheiterung überrascht, dem gewandten Gaukelspiele seinen Beifall zu. Auf dieses Verhältnis und seine Benützung zu höchsten, idealen Zwecken gründet sich die Entstehung der erhabensten Kunstwerke der größten Dichter aller Zeiten. — Es hat ein Gebrechen, welches in seiner ersten naiven Anlage sich der Beachtung entzieht: die Anwendung des Nutzzweckgesetzes des bürgerlichen Verkehres verwehrt diesem Verhältnisse, sich rein auszudrücken; das Publi-

kum bezahlt und fordert, fordert ohne Urteil und Kenntnis; der Mime läßt sich bezahlen, und gewährt um des Vorteiles willen dem Publikum, dessen Mangel an Urteil und Kenntnis er mit schnellem, richtigem Instinkte gewahrt, wie dem verzogenen Kinde nicht das, was ihm heilsam ist, sondern was seinem Gaumen schmeichelt. Hieraus entsteht die Verwirrung, welche, in übler Tendenz benützt, das Theater zum Verderben der besten sittlichen Anlagen des Volkes, der besten künstlerischen Anlagen der Kunst führen kann. Wir sehen diesen Erfolg fast erreicht. Dagegen nun, hebt diesen Grundschaden auf, oder mildert ihn wenigstens bis zur möglichsten Unschädlichkeit, so bietet dieses Verhältnis, in welchem sich die ästhetische Anlage des Volksgeistes in seiner naivsten Form als ein wirkliches bürgerliches Bedürfnis ausspricht, den einzigen, unvergleichlichen, durch nichts anderes zu ersetzenden Ausgangspunkt für eine höchste gemeinsame Wirksamkeit der geistigen und sittlichen Seelenkräfte eines Volkes und seiner bevorzugten Geister. — Nach allem, was in unsern vorangehenden Untersuchungen über die ethische, wie ästhetische Bedeutung dieses Verhältnisses sich herausstellte, dürfen wir jetzt schließlich nur noch die Möglichkeit einer Abhilfe des von uns aufgedeckten Grundfehlers in der Organisation des modernen Theaters selbst in das Auge fassen.

XV.

Das Prinzip der von uns gedachten Umbildung des deutschen Theaters im Sinne des deutschen Geistes begründen wir auf ein einziges, in verschiedenen Sphären sich wiederholendes Verhältnis: es ist dasselbe, welches wir eingehender als das des Dichters zum Mimen beleuchteten, und das sich in demjenigen des kunstgebildeten Eximierten zum eigentlichen Publikum, sowie als größtes Verhältnis in dem des Königs zum Volke als identisch darstellt. Hier die reale Kraft des Bedürfnisses, dort die ideale Macht der Gewährung dessen, was den höchsten Forderungen des Bedürfnisses unerreichbar ist. Von dem größten Verhältnisse des Königs zum Volke sind die ihm gleichen andern Verhältnisse umfaßt, weshalb, wenn es der gleichmäßigen Anregung zu gemeinsamer Betätigung gilt, diese vom Könige

ausgehen muß. Wie dieser das Nützlichkeitszweckgesetz aller staatlichen und gesellschaftlichen Organisationen dadurch zur letzten Ausführung bringt, daß er in seinem Walten jenem die Erreichung dessen sichert, was es in seiner reinen Konsequenz nicht erreichen könnte, so hat seine Entscheidung überall da einzutreten, wo der Nützlichkeitszweck bis zu diesem Punkte angelangt ist, und es ist daher ein- für allemal vorausgesetzt, daß dieser Punkt ungehindert durch die geeignetste Organisation der bürgerlichen Staatskräfte erreicht wird. Dieses Verhältnis selbst dürfen wir aber nicht als ein chronologisch, sondern als ein synchronistisch, architektonisch geordnetes uns vorstellen; die Ansicht, erst müsse man das Nützliche herstellen, dann sei es Zeit, an das Schöne zu denken, führt, wenn diese verschiedenen Tendenzen als in der Zeit auseinanderliegend festgehalten werden sollen, dazu, daß mit Sicherheit die zweite Tendenz nie aufkommt, weil anzunehmen ist, daß die erste auch die von uns so bezeichnete architektonische Ordnung des Staatsganzen einzig erfüllt, und somit die in dieser Ordnung für die zweite Tendenz reservierte Machtfähigkeit absorbiert hat. Dagegen haben beide Tendenzen gleichzeitig zu wirken, wenn auch immer so, daß die erste die bewegende, das Problem aufstellende, die zweite die abschließende, lösende Macht ist. Ein Beispiel wird dies klar machen. Eine Stadt braucht eine Wasserleitung; dies ist ein Bedürfnis, dessen Befriedigung einen der ganzen Stadt gemeinsamen Nützlichkeitszweck ausspricht; ist die Bürgergemeinde an der Ausführung des Baues dieser Wasserleitung z. B. durch fehlende Geldmittel verhindert, so liegt hier ein Mangel in der Zweckmäßigkeitsorganisation der Gemeinde zugrunde, welchem in ihrer innersten Tendenz, der stadtgemeinnützigen, aus ihren eigensten Kräften abzuhelfen ist; den König unmittelbar hierfür in Anspruch nehmen zu wollen, würde ein beschämendes Bekenntnis der unzweckmäßigen Organisation des Stadtgemeindewesens abgeben, wogegen diese eine Stadt, wenn zur Zeit ihr Vermögen erschöpft ist, ihre ganz natürlichen Hilfsverbündeten in den andern Städten des Landes suchen müßte; mit diesen in eine organisierte Gemeindeverbindung zu treten, in welcher überhaupt städtische Nützlichkeitsinteressen zu einer gemeinsamen Angelegenheit erhoben, und vermöge welcher nach dem Gesetze der gegenseitigen Hilfs- und Gewährleistung, z. B.

der Feuerversicherungs- und Lebensversicherungsgesellschaften lokalen und partiellen Schäden abgeholfen würde, dies wäre der jeder guten Staatsorganisation entsprechende Weg. An den König ist hierbei nur der Anspruch zu erheben: dafür zu sorgen, daß die Wasserleitung schön angelegt werde, und der Stadt, wie sie ihr nützlich ist, zugleich zur Zierde gereiche. Dagegen wollte der König in derselben Stadt einen für rein ästhetische Zwecke bestimmten Prachtbau ausführen lassen, und hierfür das Vermögen der Stadtgemeinde in Anspruch nehmen, so wäre diese in ihrem vollsten Rechte, dies für eine tyrannische, dem Nützlichkeitszwecke aller ihrer Organisationen hohnsprechende Zumutung zu halten: nichtsdestoweniger würde sie, wie der König für die Schönheit der Wasserleitung besorgt war, aus Nützlichkeitsgründen ihm keine Hindernisse in den Weg legen, etwa aus dem Grunde, daß dieses Gebäude keinem unmittelbaren Nützlichkeitszwecke diene.

Das Theater, wie wir ersahen, verdankt seine Entstehung einem Bedürfnisse der bürgerlichen Gesellschaft, dem der Erholung und Zerstreuung nach angespannter Berufstätigkeit. Der wirkliche Nützlichkeitsgrund der Erhaltung des Theaters würde auf der Stelle von der ganzen bürgerlichen Gesellschaft mit größter Lebhaftigkeit bezeugt werden, wenn man die Theater gänzlich schließen, ja nur die Zahl ihrer Vorstellungen vermindern wollte. Hiermit gehen wir, wie in allem, von einem vorliegenden, praktisch gegebenen Verhältnisse aus: es ist möglich, daß radikale Nützlichkeitspolitiker dieses Verhältnis an und für sich als gemeinschädlich gänzlich aufgehoben wissen wollen, — wogegen wir, aufrichtig gesagt, wenn das Theater unabänderlich seine jetzige Tendenz beibehalten und sogar zu noch größerem Verderben entwickeln müßte, gar nichts einzuwenden hätten. Jedoch, da wir uns nicht auf den nutzzwecklich radikalen, sondern auf den ideal konservativen Standpunkt gestellt haben, halten wir dieses *eine* als konstatiert fest, daß das Theater als Unterhaltungsanstalt für die bürgerliche Bevölkerung einer Stadt einem Bedürfnisse seine Entstehung und Erhaltung verdankt. Handelt es sich nun darum, diesem Bedürfnisse durch die Leistungen des Theaters in dem hohen Sinne, zu welchem es erwiesenermaßen unvergleichlich befähigt ist, welcher aber in dem bloßen auf Nützlichkeitszwecke gerichteten Verkehre zwischen

Publikum und Mimenstand sich nicht erreichen läßt, zu entsprechen, so kann wohl über die Berechtigung, wie Nötigung zum Einschreiten von seiten der auf das Ideale gerichteten höchsten Staatsmacht kein gesunder Zweifel aufkommen. In den bestehenden Vereinbarungen zwischen Staat und Krone ist auch diese Nötigung und Berechtigung bereits vollständig anerkannt: nur konnte von keiner Seite her der Zweck der Dotierung eines Hoftheaters auf der königlichen Zivilliste deutlich genug ausgesprochen werden, weil diese Dotierung aus einem ganz andern Prinzipe als die übrigen Staatsdotierungen hervorging. Als mit der Gründung der neueren Staatsverfassungen der Staatshaushalt in der Weise geregelt wurde, daß die bis dahin freigegebenen Bezüge der Krone nach ihrer vorgefundenen durchschnittlichen Höhe als fester Betrag einer königlichen Zivilliste festgestellt wurden, bestimmte man auch die eben um jene Zeit auf den königlichen Hofhaltungsrechnungen gerade für Haltung eines Hoftheaters angegebene Summe zu einem jederzeit für den gleichen Zweck auszugebenden Etat. Hiermit ward, ohne weiter an die Bedeutung und die wahren Bedürfnisse der dramatischen Kunst zu denken, eben nur ein vorgefundener Bestandteil des königlichen Hofstaatswesens als der Würde der Krone entsprechend anerkannt und festgehalten. Durch die Verwendung dieser Summe zur vorzüglichen Ausstattung eines Theaters in der Landeshauptstadt tritt der König vor allem in ein gemeinsames Verhältnis zu dem Publikum dieser Stadt, welches anderseits, nach wie vor, seinen Eintritt in dieses Theater bezahlt, und im Grunde genommen zu ihm in einer primitiven, naiven, auf Unterhaltung für ein Eintrittsgeld ausgehenden Stellung verbleibt. Dieses ebenfalls gegebene und aus den Umständen unreflektiert gebildete Verhältnis halten wir nun ebenfalls im ideal konservativen Sinne fest, um uns nun zu fragen, wie es in einem zur Hebung der deutschen dramatischen Kunst vorteilhaften Sinne zu verwerten sei, da wir gesehen haben, daß es in seiner bisherigen Fortführung geradeswegs zu deren Verderben geführt hat.

Stellen wir die Frage so: auf welche Weise ist eine Veredlung, des allgemeinen Geschmacks an theatralischen Vorstellungen, wie sie im Sinne der dem Theater zugewendeten königlichen Gnade liegen muß, zu erreichen?

Offenbar nur durch Veredlung des Charakters der theatralischen Vorstellungen selbst. Das Publikum ist willig, auf alles einzugehen, was seinem natürlichen Grundbedürfnisse Befriedigung gewährt; vortreffliche Vorstellungen vortrefflicher Werke werden von ihm stets mit erhöhter Stimmung und lohnender Anerkennung aufgenommen. Mit vielem Rechte wehrt es sich aber gegen die Anmaßung, auf abstraktem, instruktivem Wege belehrt werden zu sollen. Die Nachahmung des amerikanischen Bildungsspieles, seine Dienstboten in wissenschaftliche und ästhetische Vorlesungen zu schicken, während die Herrschaft sich den Abfall des europäischen Theatertreibens für seine Dollars vorführen läßt, ist bis jetzt noch nicht zum Geschmacke des deutschen Publikums geworden. In seinem Betreff bleibt einzig der Zweifel darüber, ob es möglich sein werde, durch die Vortrefflichkeit des Gebotenen es zu mäßigerem, seltenerem Genusse desselben zu gewöhnen. Nur durch die Beschränkung der Masse der theatralischen Leistungen könnte nämlich anderseits auf die stete Tüchtigkeit derselben Einfluß gewonnen werden, und zwar dies allein schon in Berücksichtigung der nötigen Muße zur Ausbildung und Geltendmachung der technischen Gesetze und ihrer Anforderungen, ganz abgesehen davon, daß die Herstellung eines würdigen Repertoirs von genügender Mannigfaltigkeit für jetzt schwer denkbar wäre. Da wir nun bei der Vornahme beharren, trotz des idealen Zieles, welches wir uns stecken, zur Anwendung keiner Art formal radikaler Auskunftsmittel uns hinreißen zu lassen, möchten wir gegen den bezeichneten Übelstand zunächst nur Ausgleichungsmittel in Anwendung gebracht sehen, wie sie im wohlverstandenen, selbst erwerblichen Interesse mehrerer in einer Stadt nebeneinander bestehender Theaterunternehmungen von selbst als zweckmäßig sich herausstellen, und welche zu dem Ergebnisse der Verminderung der Anzahl der theatralischen Vorstellungen überhaupt führen müßten.

Auf diesem Wege dürften jedoch, selbst wenn auf ihm der Fortschritt noch so willig von allen Seiten unterstützt würde, immer erst nur schwache Möglichkeiten zur Hebung des Geistes der theatralischen Leistungen herbeigeführt werden: der entscheidend umgestaltende Einfluß auf sie könnte dagegen nur durch die Macht des genügend sich wiederholenden Beispiels der Wirkung in jeder Hinsicht vortrefflicher Leistungen zu erlangen

ein. Zu diesem ist auf dem Wege des täglichen Verkehres zwischen Theater und Publikum, namentlich auf der Basis der Erwerbsinteressen, unmöglich zu gelangen, mindestens nicht bei den gegebenen deutschen Theaterverhältnissen im allgemeinen. Dieses Beispiel kann nur auf einem von den Bedürfnissen und Nötigungen des alltäglichen Theaterverkehres gänzlich eximierten Boden gegeben werden, auf dem Boden, welcher nur in der Sphäre der in einem großen Sinne von uns gedeuteten königlichen Gnade liegen kann. Bedingung hierfür ist die Außerordentlichkeit in allem und jedem, wie sie in erster Linie nur durch größere Seltenheit gewährleistet werden kann. Wir wollen uns zur Charakterisierung dieser Außerordentlichkeit hier nicht durch eine Kritik der erfolglosen Versuche, wie sie nach dieser Seite hin schon angestellt wurden, aufhalten, da überhaupt die Erörterung der technischen Erfordernisse für die Verwirklichung unsrer Idee nicht hierher gehören soll: nur erwähnen wir, daß die sogenannten „Mustervorstellungen“ bisher nie den Boden des alltäglichen Theaterverkehres verließen, und sich eigentlich nur als durch Anhäufung und Nebeneinanderstellung gesteigerte theatralische Virtuosenleistungen zu erkennen gaben, und als solche aufgenommen wurden. Dagegen würden die von uns gemeinten, in seltenen Zwischenräumen gebotenen, wahrhaft königlichen Aufführungen folgende charakteristische Merkmale an sich tragen. In ihnen würden ein- für allemal nur solche dramatische Werke zur Darstellung gelangen, welche die vollendete Ausbildung eines bisher gänzlich mangelnden deutschen Stiles auf dem Gebiete des lebendigen Dramas wirklich ermöglichen: unter diesem Stil verstehen wir die vollkommen erreichte und zum Gesetz erhobene Übereinstimmung der theatralischen Darstellung mit dem dargestellten wahrhaft deutschen Dichterwerke. Durch die zweckmäßigste Verwendung der vorhandenen, zerstreuten und hierzu versammelteu mimischen Talente, von der Darstellung vorhandener wahrhaft deutscher Werke ausgehend, würde zur Veranlassung neuer, für die gleiche Stilbewährung geeigneter Werke fortgeschritten werden. Die gewerbliche Tendenz im Verkehre zwischen Publikum und Theater wäre hier vollständig aufgehoben; der Zuschauer würde nicht mehr von dem Bedürfnisse der Zerstreuung nach der Tagesanspannung, sondern dem der

Sammlung nach der Zerstreuung eines selten wiederkehrenden Festtages geleitet, in den von seinem gewohnten allabendlichen Zufluchtsorte für theatralische Unterhaltung abgelegenen, eigens nur dem Zwecke dieser außerordentlichen, eximierten Aufführungen sich erschließenden, besonderen Kunstbau eintreten, um hier seiner höchsten Zwecke willen die Mühe des Lebens in einem edelsten Sinne zu vergessen.

Wir deuteten genug an, um dem wohlmeinenden Leser den Einfluß und die Rückwirkung des von uns angerufenen Beispieles auf die theatralische Kunst, auf den dichterischen Geist, auf den künstlerischen Geist überhaupt, und hierdurch auf die Gestaltung eines den deutschen Sinn wirklich zur Erscheinung bringenden Lebens selbst ermessen zu lassen.

Zum Schluß der hiermit beendigten Untersuchungen sei uns ein kurzer, aber weiter Umblick gestattet.

Als Preußen den Umsturz der Bundesverfassung in das Werk setzte, sprach es von seinem deutschen Beruf. Da Bayern sich zusammenfaßt, die ihm gewordene neue Stellung rühmlich zu verwerten, heben seine Staatsmänner nicht minder die ihm obliegende Aufgabe eines deutschen Berufes hervor. Welcher kann dieser sein? Gewiß, nach dem Sinne seiner Lenker, aus ihm einen deutschen Musterstaat zu bilden, zu welchem es, dem gleichzeitigen Drängen seiner inneren sozialen Bedürfnisse gemäß, wie seiner nach außen begrenzten, aber auch durch die Weltlage gewährleisteten Machtstellung entsprechend, ebenso genötigt wie befähigt ist. Welcher Geist kann einzig zur Bildung dieses deutschen, als Vorbild hinzustellendeu Musterstaates dienen? — Als die Krone Preußen drei alte deutsche Fürstenhäuser aus ihren Stammsitzen verwies, berief sie sich auf den Nützlichkeitsgrund: sie deckte hierdurch mit höchster, fast erstaunlicher Energie den innersten Geist des preußischen Staatswesens, der von uns bereits charakterisierten Schöpfung Friedrichs des Großen, auf. Zu welchem Ziele würde es Bayern führen, wenn es in seiner fortschreitenden Staatsorganisation gänzlich

nur die Tendenz des preußischen Staatswesens verfolgte? Notwendig, daß beide eines Tages auf dem gleichen Punkte sich begegnen und aufeinander treffen würden: der stärkere Nützlichkeitsgrund würde dann zu entscheiden haben, und wohin müßte dann die Entscheidung fallen? Wäre es demnach nicht ein allerhöchster Nützlichkeitszweck des bayrischen Staatswesens, bei allen seinen Organisationen lebhaft im Auge zu behalten, daß über allem Nützlichkeitszweck eben noch ein Ideal gelegen sei, und daß Bayern, nur so weit es an dieses reiche, neben Preußen einen deutschen Beruf erfüllen kann? Hat die Krone Preußen vom oben herab zu wachen, daß sie nie und nirgends das Nützlichkeitsgesetz aus dem Auge verliere, und muß sie selbst die Gnade nach den Erfordernissen dieses Gesetzes stimmen, hätte dann nicht Bayern seine Nützlichkeitszwecke von unten auf in dem Maße zu verfolgen, daß das erfüllte Nützlichkeitsgesetz der Krone das freieste Walten der Gnade vor allem sicherte? Auch Preußen muß und wird erkennen, daß der deutsche Geist es war, der in seinem Aufschwunge gegen die französische Herrschaft ihm einst die Kraft gab, welche es jetzt einzig nach den Gesetzen des Nützlichkeitszweckes verwendet: und hier wird dann der rechte Punkt sein, auf welchem — zum Heile aller — eine glückliche Leitung des bayerischen Staatswesens mit jenem sich begegnen kann. Aber nur dieser Punkt: es gibt keinen segenvollen andern. Und dieses ist der **deutsche** Geist, von dem sich es leicht reden und in nichtssagenden Phrasen sich ergehen läßt, der aber unsrer Einsicht, unserm Gefühle kenntlich nur erst noch in dem idealen Aufschwunge der großen Schöpfer der deutschen Wiedergeburt des vorigen Jahrhunderts nachweisbar ist. Diesem Geiste im deutschen Staatswesen die voll entsprechende Grundlage zu geben, so daß er frei und selbstbewußt aller Welt sich kundgeben kann, heißt aber so viel als selbst die beste und einzig dauerhafte Staatsverfassung gründen.

Bericht

an

Seine Majestät den König Ludwig II.

von Bayern

über eine in München zu errichtende

deutsche Musikschule.

Allerdurchlauchtigster großmächtigster König!

Euere Majestät haben mir den Wunsch ausgedrückt, meine Ansicht darüber, was von der Wirksamkeit eines Konservatoriums für Musik zu erwarten sei, und inwiefern hieraus Forderungen zu begründen, sowie diesen Forderungen entsprechende Einrichtungen am hiesigen Königlichen Konservatorium der Musik zu treffen sein möchten, auszusprechen.

Dem weitblickenden Auge des erhabenen Freundes meiner Kunst glaube ich nur dann eine befriedigende Einsicht in den hier vorliegenden Fall zu geben, wenn ich diesen im ungetrennten Zusammenhange mit dem heutigen Zustande aller mit ihm sich berührenden Kunstzweige darstelle.

In der Benennung einer Schule als „Konservatorium" liegt der Charakter der von ihr geforderten Wirksamkeit bezeichnet; sie soll den klassischen Stil einer reifen Entwicklung der Kunst erhalten, „konservieren", und zwar durch Pflege und treu

erhaltene Überlieferung namentlich der Vortragsweise für diejenigen Musterwerke, durch welche sich eine Blüteperiode der Kunst zur klassischen gebildet und abgeschlossen hat. Konservatorien für Musik sehen wir zuerst in Italien begründet, zu einer Zeit, wo, namentlich mit der Oper, die italienische Gesangsmusik eine so bestimmte formelle Entwicklung gewonnen hatte, daß selbst in ihrer heutigen größten Entartung die Form derselben als wesentlich unverändert erhalten angenommen werden kann. Auch die Wirksamkeit des berühmten Konservatoriums in Paris konnte sich auf die Erhaltung einer dem französischen Geschmacke klassisch geltenden Vortragsweise für die Werke großer Meister begründen, welche den kombinierten französischen Stil zu einem charakteristischen Abschlusse seiner Tendenz gebracht hatten. Die Vortragsweise, welche in den Konservatorien gepflegt und erhalten wurde, ging demnach ursprünglich von den großen musikalischen Kunstinstituten aus, in welchen die bedeutendsten Künstler der Nation unmittelbar gewirkt und geschaffen hatten. Die Konservatorien von Neapel, Mailand und Paris erhielten und pflegten, was die Theater von St.-Carlo, della Scala und der Académie de musique zuvor unter der Mitwirkung der Geschmacksrichtung der Nation zur gültigen klassischen Form durch ihre unmittelbaren Leistungen herangebildet hatten.

Fassen wir nun die Wirksamkeit der zahlreichen auch in Deutschland gegründeten Konservatorien ins Auge, so haben wir uns ihre von jedem Unbeteiligten fast allgemein zugestandene Erfolg- und Nutzlosigkeit einfach daraus zu erklären, daß jenes Kunstinstitut, welches für uns die Bedeutung der genannten großen Theater in Frankreich und Italien hätte, in Deutschland nicht vorhanden ist: in unsern deutschen Schulen ist ein klassischer Stil nicht zu erhalten und zu pflegen, weil er in unsern öffentlichen Kunstinstituten vollkommen unbekannt oder in ihnen unvertreten ist.

Um hierüber klar zu sehen, müssen wir Deutsche zunächst die Schwäche unsrer öffentlichen Kunstzustände richtig erkennen, was um so schwerer fällt, als ein gerechter Stolz auf die großen Meister, die aus unsrer Mitte hervorgingen, uns gar zu leicht darüber hinwegsehen läßt, wie schlecht wir diese Meister in betreff der ihnen nötigen Kunstmittel unterstützten. Deutlich er-

kennen, woran es uns fehlt, werden wir nur dann, wenn wir nicht auf unsre großen Meister selbst blicken, sondern darauf, wie ihre Werke uns vorgeführt werden.

Der flüchtige Hinblick auf die Geschichte der Musik in Deutschland zeigt uns, daß in betreff der zur Ausübung dieser Kunst bestellten Institute wir uns in einem durchaus unselbständigen, unreifen und schwankenden Zustande befinden, welcher nach keiner Seite hin irgendwie noch auf die Ausbildung eines dem deutschen Geiste entsprechenden Stiles sich anläßt. Während die Italiener um die Mitte des vorigen Jahrhunderts diesen Stil aus eigensten Mitteln sich bildeten; während die Eigentümlichkeit des französischen Geschmackes unter der Mitwirkung der größten Kunstkräfte aller Nationen gegen das Ende des vorigen und den Anfang dieses Jahrhunderts den Stil derjenigen Pariser Institute begründete, von welchen aus bis heute der Geschmack fast aller europäischen Nationen beherrscht wird, sind die Deutschen aus der bloßen Nachbildung und Nachahmung der stilistischen Eigentümlichkeiten der Italiener und Franzosen, namentlich was die in den Theatern gültige Vortragsweise betrifft, nicht herausgekommen.

Um zu sehen, wie nachteilig dies für uns sich gestaltet, halten wir nur den Erfolg der Berührung mit fremden Einflüssen, wie er sich bei den Franzosen herausgestellt hat, mit dem zusammen, wie er sich bei uns kundgibt.

In Paris ward der Italiener und Deutsche sofort Franzose, und der musikalisch weit geringer begabte Franzose drückte den Leistungen des Auslandes mit solcher Bestimmtheit den Stempel seines Geschmackes auf, daß weit über seine Grenzen hinaus dieser Geschmack wieder maßgebend für die Leistungen des Auslandes wurde. Bei den Deutschen stellte sich dagegen der Hergang folgendermaßen heraus. Die italienische Musik, von Italienern ausgeübt, wird in völlig barbarische Zustände als gänzlich ausländisches Produkt eingeführt. Deutsche Musiker befassen sich mit ihr, indem sie Italiener werden; die französische Oper sucht man durch unbeholfene und verstümmelnde Reproduktion sich anzueignen. Die hieraus sich ergebenden Mißstände habe ich wiederholt aufzudecken mich bemüht. So wenig der von mir geführte Nachweis der allen Kunstgeschmack verderbenden großen Inkorrektheit der Leistungen unsrer Operntheater

beachtet worden ist, hatte ich doch das Glück, die Aufmerksamkeit und Teilnahme Euerer Majestät gerade auch für diese meine Klagen zu gewinnen, und eben in diesem Berichte darf ich daher annehmen, an eine Einsicht mich zu wenden, der ich für das Erkannte nicht umständliche Beweise erst beizubringen habe.

Um es in Kürze zu fassen: in unsern Operntheatern ahmen wir auf schlechte und entstellende Weise das Ausland nach. Während Italiener und Franzosen im Verfall ihres Stiles begriffen sind, führen wir uns das, was sie so, immer noch in Übereinstimmung mit ihren Eigentümlichkeiten, und immerhin mit stilistischer Korrektheit leisten, verstümmelt und inkorrekt als tägliche Unterhaltung vor.

Welche Vortragsweise hat dieser Erscheinung gegenüber ein deutsches „Konservatorium" für Musik zu „konservieren"?

Hierauf antwortet man mir sehr vermutlich, daß wir neben jenen Produktionen auch Gluck und Mozart aufführen, und auf die Werke dieser Meister unsre konservativen Sorgen gerichtet bleiben müßten. In dieser Berufung hätten wir den eigentlichen grundverderblichen Irrtum der Deutschen zu ersehen. Glucks und Mozarts Opern haben wir uns so gut aus den französischen und italienischen Stileigentümlichkeiten anzueignen suchen müssen, wie jede andern ausländischen Werke, und ganz in der entstellenden und inkorrekten Weise, wie diese, haben wir uns auch nur Gluck und Mozart zu eigen gemacht. Wären wir aber je imstande gewesen, sie uns mit stilistischer Korrektheit vorzuführen, so müßten wir endlich unter dem Einflusse des immer tiefer verderbenden, selbst verdorbenen ausländischen Geschmackes gänzlich die Fähigkeit hierzu verloren haben. Und so ist es. Die ganz besondere Gesangs- und Vortragskunst, die zu Glucks und Mozarts Zeiten sich noch auf die Wirksamkeit namentlich der italienischen Schulen begründete, ist seitdem, gerade in Deutschland nirgends gepflegt, auch im Ausgangspunkte jenes Stiles verloren gegangen: und an nichts können wir heutzutage die Schwäche der Leistungen unsrer Opernpersonale deutlicher nachweisen, als an der vollendeten Lebens- und Farblosigkeit der Aufführungen gerade Glucks und Mozarts, deren Anpreisung als wirklich heuchlerisch und lügnerisch aufzudecken ist.

Eben diese Werke vollkommen richtig wiederzugeben, würde es heute einer Kunstbildung und stilistischen Entwicklung be-

dürfen, wie sie nur die Blüte einer nachhaltigsten, höchsten und verständnisvollsten Pflege der Kunst des Vortrages erwirken könnte. Daß wir Deutschen uns diesen Erfolg zusprechen möchten, ohne im mindesten etwas für die erste Grundlage einer nur mit der Zeitproduktion im Verhältnis stehenden Bildung des Vortrages getan zu haben, beweist nur, daß, wie selbstgefällig wir uns auch dagegen verwahren mögen, uns diese ersten Erfordernisse noch gar nicht zum Bewußtsein gekommen sind.

Die Schwere des Vorwurfes, der uns hier treffen muß, mindert sich, wenn wir die ungemeine Schwierigkeit der uns gestellten Aufgabe in das Auge fassen; den verwirrenden Einflüssen der fremden Stilarten, welche in jeder Form den Geschmack des deutschen Publikums bestimmten und (weil inkorrekt reproduziert) irreleiteten und verdarben, stellt sich nirgends der Sammelpunkt deutscher Bildung entgegen, auf welchem, wie dies von Paris aus für Frankreich geschah, der Originalgeschmack der Nation sich der fremden Einwirkungen zu seiner eigenen Bereicherung, jedoch für seine eigenen wahren Bedürfnisse neugestaltend, bemächtigen konnte.

Selbst die bedeutendsten deutschen Theater blieben in der abhängigen Stellung, welche die französischen Provinzialtheater gegenüber Paris einnehmen; nur mit dem großen Nachteile, daß ihnen das unmittelbar verwandte Vorbild von Paris entrückt und unverständlich war, während anderseits der direkte Einfluß der italienischen Oper, verbunden mit Versuchen, aus eigenen Mitteln die Stilarten des Auslandes nachzuahmen, die Schwierigkeit, alles dieses in korrekter Weise zum Ausdrucke zu bringen, bis in das Unmögliche steigerte.

In welcher Weise nun der Deutsche diese Schwierigkeit überwinden wird, ob rein durch Selbstbeschränkung und Aufgebung einer falschen Universalität, oder durch besonders sorgsame und korrekte Ausbildung und Verwendung aller ihm von außen und aus allen Zeiten überkommenen Stileigentümlichkeiten, — hierüber dürfen wir zu Folgerungen gelangen, wenn wir uns vorstellen, welcher Forderung zunächst zu entsprechen wäre, um nach der wichtigsten Seite hin einen Anhaltspunkt zur Ausbildung eines wirklichen deutschen Stiles für den Vortrag zu gewinnen.

Unstreitig ist es am wichtigsten, daß in irgend einem ge-

eigneten Zentrum deutschen Lebens und deutscher Bildung ein für die Aufführungsweise von Werken deutschen Stiles mustergültige Institution in das Leben gerufen werde. Der ungemeine, ganz unvergleichliche Einfluß, welchen das Theater, als fast einziges täglich angewandtes künstlerisches Unterhaltungswerkzeug, auf den Geist und Geschmack des Volkes gewonnen hat, kann uns keinen Augenblick darüber in Zweifel lassen, daß die Institution, welche wir im Sinne haben, nur eine auf theatralische Vorführungen abzielende sein dürfte. Es hat sich erwiesen, daß, was vom Konzertsaale aus auch geleistet werden möge, um dem musikalischen Geschmacke der Nation eine ernstere und edlere Richtung zu geben, dies immer wieder durch den überwiegenden Einfluß der Oper durchkreuzt und verwirrt worden ist; und es ergibt sich, daß nur vom Theater aus die gemeinte edlere Richtung auf den Geschmack eines Volkes nachhaltig zur Geltung sich bringen kann.

Nach meiner Erfahrung und Einsicht würde es durchaus erfolglos sein, einem der bestehenden größeren Theater sofort diese bildende Tendenz als einzige Richtschnur seiner Leistungen vorschreiben zu wollen. Die Nötigung, Jahr aus Jahr ein, ohne Unterbrechung für die tägliche Unterhaltung eines bestimmten städtischen Publikums sorgen zu müssen, hat all' das Unreife, Ungebildete und Inkorrekte seiner bisherigen Leistungen, als unerläßliche Folge, zuwege gebracht, und nach jeder gewaltsamen Anstrengung, dieser Folge sich zu entziehen, müßte es bei der fortbestehenden Nötigung seines täglichen Betriebes immer wieder in die frühere Tendenz zurückfallen.

In welcher Weise jedoch auch dem stehenden Theater ein wichtiger Anteil an der Hebung und Pflege des guten Geschmackes zugewendet und gesichert werden könne, soll sich im Verlaufe ergeben, sobald ich zunächst diejenige Institution bezeichnet haben werde, welcher die Initiative hierfür zuzuteilen ist. Da meines Erachtens alles darauf ankommt, zunächst zu der Möglichkeit wirklich korrekter, in allen Teilen vollkommen übereinstimmender Aufführungen von Werken edler Gattung und deutscher Originalität zu gelangen, diese Absicht aber nur ausnahmsweise und seltener zu erreichen sein kann, so würde die gemeinte Institution in einer Veranstaltung von Musteraufführungen bestehen müssen, zu welchen die jedesmal vor-

handenen besten und gebildetsten künstlerischen Kräfte der deutschen Theater zusammengefaßt würden.

Es hat sich bewährt, daß in verzweifelten Lagen, wie die hier betreffenden Zustände sie mit sich führen, nicht durch die reine Theorie, sondern nur durch schnelles Erfassen praktischer Vorlagen einzig Hilfe zu gewinnen ist.

Der tief ernste Sinn Euerer Majestät erkannte die Not, in welcher ich mich in betreff der Aufführung meiner neueren Arbeiten, namentlich des projektierten größeren Dramenzyklus „der Ring des Nibelungen“, befinde. In dem Vorworte zur Herausgabe der letzteren Dichtung habe ich die Veranstaltungen bezeichnet, welche mich einzig zur Lösung der Aufgabe einer befriedigenden Aufführung dieser Dramen geeignet dünken, und mein erhabener Beschützer hat beschlossen, die Lösung dieser Aufgabe durch Anordnung der nötigen Vorkehrungen herbeizuführen. Diese würden wesentlich in folgendem bestehen.

Da das stehende Hof- und Nationaltheater zu jeder Zeit vollauf für den täglichen Bedarf des Publikums in Beschlag genommen ist, soll von vornherein von der Benützung seines Lokales für die erzielten, mit höchster Sorgfalt vorzubereitenden Musteraufführungen abgesehen, und dafür ein besonderes Lokal provisorisch hergerichtet werden. Schon die Herrichtung dieses Lokales soll aber, nach dem sinnigen Dafürhalten Euerer Majestät, zur Lösung wichtiger Aufgaben in betreff der ästhetischen Zweckmäßigkeit der szenischen und akustischen Konstruktion eines mustergültigen Theaters angewendet werden. Euere Majestät haben daher einem berühmten, und in diesem Fache vorzüglich erfahrenen Architekten die Aufgabe gestellt, vor allem einen inneren Theaterraum zu konstruieren, in welchem einerseits die ästhetisch unschöne und störende Sichtbarkeit des Orchesters, bei möglicher Steigerung einer edlen Klangwirkung desselben, vermieden, und anderseits, namentlich durch Erfindung von Beleuchtungsvorrichtungen, durch welche die szenischen Dekorationen zu wirklich malerisch-künstlerischer Bedeutung erhoben würden, die theatralische Darstellung selbst zu der ihr noch fehlenden edleren Höhe reiner Kunstleistungen erhoben werden soll. Euere Majestät haben den Vorschlag des Architekten, diese provisorische Konstruktion in einem der Flügel des hiesigen großen Ausstellungsgebäudes setzen zu dürfen, sobald sich dieses

als tunlich herausstellt, genehmigt, und dadurch das Unternehmen des Vorteils der geringeren Kostspieligkeit (weil es keiner provisorisch zu konstruierenden Außenwände bedarf), sowie der Zeitersparnis für die Herstellung versichert. Euere Majestät haben mich ferner beauftragt, mein Augenmerk darauf zu richten, aus den deutschen Opernsängerpersonalen diejenigen vorzüglich begabten und gut gebildeten Darsteller aufzusuchen, welche zur gegebenen Zeit für den besonderen Zweck, ungestört von anderen Einflüssen mein Werk einzustudieren und in einer Reihe mustergültiger Aufführungen dem hierzu einzuladenden deutschen Publikum vorzuführen, nach München berufen werden dürften. Die auf diese Weise bewerkstelligten Aufführungen würden, als Ausnahmefälle, der Zeit nach wohl vorübergehen; die Vorzüglichkeit derselben würde aber nicht ohne nachhaltigen Eindruck verbleiben, und während es vorbehalten würde, in wiederkehrenden Zeiträumen ähnliche Aufführungen zu wiederholen, würde aus der einen Nötigung, so und nicht anders mein Werk darzustellen, der Ausgangspunkt einer Institution gewonnen sein, deren Wirksamkeit vom gedeihlichsten Einflusse auf die deutsche Kunst werden müßte.

Ehe ich mich jedoch in die Darstellung der möglichen segensreichen Folgen dieser, ganz auf dem praktischen Wege des unmittelbaren Bedürfnisses in das Leben gerufenen Institution verliere, muß ich nun auch dem Hauptzwecke meiner untertänigsten Mitteilung gemäß, mich näher darüber auslassen, in welcher Art das hiesige Konservatorium meinem Dafürhalten nach, an jenen beabsichtigten gedeihliche Folgen, sowie schon jetzt etwa zur Erreichung jener günstigen Ergebnisse als vorbereitende Musikschule, Anteil zu nehmen bestimmt sein kann.

Es ist einleuchtend, daß zunächst dieser Anteil sich im wesentlichen auf die vorbereitende Mithilfe zur Gründung der in das Auge gefaßten Institution zu beschränken haben wird, da erst durch die Leistungen jener ein wirklich gültiger Stil für den Vortrag von Werken entschieden deutscher Originalität sich begründen kann. Indem ich mir noch vorbehalte, zu zeigen, wie, ganz der Eigentümlichkeit der vielseitig beeinflußten Entwicklung des deutschen Kunstgeschmackes gemäß, auch auf didaktischem Wege der uns angemessene höhere Stil vorzubereiten und anzubilden sein wird, fasse ich daher jetzt nur die eine praktische

Nötigung in das Auge, die unerläßlichsten Kunstorgane, durch welche die beabsichtigten Musteraufführungen ermöglicht werden sollen, bis auf den Punkt vorzubereiten, wo sie zur Lösung der noch nie ernstlich und einzig gestellten Aufgabe befähigt sein können.

Die geeignete richtige Ausbildung der Gesangsorgane mit dramatischem Talente begabter Sänger ist hierzu das Wichtigste. — Kein Zweig der musikalischen Ausbildung ist in Deutschland vernachlässigter und übler gepflegt, als der des Gesanges, namentlich des dramatischen Gesanges. Den Beweis liefert unwiderleglich die außerordentliche Seltenheit vorzüglicher, und zu höheren Zwecken verwendbarer Sänger. Zum Erstaunen ist es, auf wie wenige von den an zahlreichen Theatern oft mit den größten Gehalten angestellten Sängern die Wahl fallen kann, wenn es gilt, wie jetzt es im großherzigen Willen Euerer Majestät liegt, zu mustergültigen Aufführungen reinsten deutschen Stiles, selbst mit großen Opfern die nötigen Künstler zu berufen. Die zur Darstellung meines Nibelungenwerkes zu berufenden Sänger sind zum allergrößten Teile bei den deutschen Operntheatern gar nicht zu finden; denn bei den allermeisten fehlt die zur Aneignung der von mir gestellten Aufgabe nötige Vorbildung fast gänzlich, und vermöge ihrer auf falschem Ruhm begründeten Stellung sind sie meist bereits viel zu verwöhnt und verzogen, um für die Möglichkeit ihrer Umbildung Hoffnung zu gewähren. Während also von dieser Seite nur auf sehr wenige Unterstützung zu rechnen ist, tritt schon für die nächsten praktischen Ziele die Begründung einer zweckmäßig organisierten Gesangsschule als unerläßlich auf.

Der Anregung des Generalmusikdirektors Franz Lachner war es zu verdanken, daß die nötigen Fonds zur Gründung einer solchen Gesangsschule durch die Munifizenz Allerhöchst Ihres erhabenen Großvaters, Seiner Majestät König Ludwig I., bereits vor längeren Jahren überwiesen wurden. Es ist zu bedauern, daß diese Gesangsschule, ohne namhafte Vermehrung der ihr zugewiesenen Geldmittel, und ohne praktische Erkenntnis der für diesen Fall zu stellenden höheren Aufgabe, zu einer universellen Musikschule mit vorgeblicher Tendenz eines Konservatoriums erweitert worden ist. Während ich mir vorbehalte,

die Wege zu bezeichnen, auf welchen im Verlaufe der Entwicklung auf der ersten notwendigen Grundlage einer Gesangsschule, diese zu einer universellen Musikschule, einem wahren „Konservatorium", sich entfalten können werde, habe ich, um zu zeigen, daß der bisher eingeschlagene Weg nicht der richtige war, nur auf den Erfolg hinzuweisen, welcher eingestandenermaßen als ein Mißerfolg, mit wirklicher Unhaltbarkeit des Institutes, sich herausstellt. Ich trete somit der weisen Ansicht des Generalmusikdirektors Franz Lachner, daß dieser Mißerfolg für das erste nur durch Zurückführung des Konservatoriums auf seine ursprüngliche Basis als praktische Gesangsschule zu verbessern sein wird, mit vollkommener Überzeugung bei, und stimme dafür, die jetzigen Fonds des Konservatoriums lediglich zur Neubegründung einer zweckmäßig organisierten Gesangsschule zu verwenden. Über die Bedeutung und die Tendenz, welche ich dieser Schule beigelegt und eingeprägt wünsche, erlaube ich mir im allgemeinen mit folgendem meine Ansicht zu erkennen zu geben.

Die Ausbildung der Gesangskunst ist bei uns Deutschen ganz besonders schwierig, unendlich schwieriger als bei den Italienern, und selbst um vieles schwerer als bei den Franzosen. Der Grund hiervon liegt nicht nur in den Einflüssen des Klimas auf die Stimmorgane selbst, sondern am nachweisbarsten namentlich in den Eigentümlichkeiten der Sprache. Während in der italienischen Sprache die ihr eigenen äußerst dehnbaren Vokale durch die anmutige Energie ihrer Konsonanten nur zu wirksameren Klangkörpern gebildet werden, und selbst der Franzose seinen, bereits weit beschränkteren Vokalismus durch eine Bildung der Konsonanten fließend erhält, deren oft bis zur begrifflichen Mißverständlichkeit gelangte Formung einzig dem Bedürfnisse des Euphonismus sich verdankt, hat die deutsche Sprache, nach ihrem tiefen Verfall am Ausgange des Mittelalters, trotz der Anstrengungen der großen Dichter der deutschen Renaissance sich noch nicht so weit wieder entwickelt, daß sie in betreff des Wohlklanges irgendwie mit ihren romanischen und selbst slavischen Nachbarn wetteifern könnte. Eine Sprache mit meist kurzen und stummen, nur auf Kosten der Sinnverständlichkeit dehnbaren Vokalen, eingeengt von zwar höchst ausdrucksvollen, aber gegen allen Wohlklang durchaus rücksichtslos gehäuften Konsonanten,

muß sich zum Gesange notwendig ganz anders verhalten, als jene vorerwähnten Sprachen. Das richtige Verhältnis hierfür ist erst zu erkennen; der Einfluß der Sprache auf den Gesang, und endlich vielleicht (denn unsre Sprache ist noch nicht fertig) des Gesanges auf die Sprache, ist erst zu ermitteln; jedenfalls kann dies aber nicht auf dem bisherigen, von unsern Gesangslehrern eingeschlagenen Wege geschehen. Das Modell des italienischen Gesanges, des einzig als klassisch stilistisch uns vorschwebenden, ist auf die deutsche Sprache nicht anwendbar; hier verdirbt sich die Sprache, und der Gesang wird entstellt: und das Ergebnis ist die Unfähigkeit unsres heutigen deutschen Operngesanges. Die richtige Entwicklung des Gesanges auf Grundlage der deutschen Sprache ist daher die, gewiß außerordentlich schwierige, Aufgabe, deren Lösung zunächst glücken muß. Sie kann andererseits nur glücken durch ununterbrochene Übung an solchen Gesangswerken, in welchen der Gesang der deutschen Sprache vollkommen entsprechend angeeignet ist. Der Charakter dieses Gesanges wird sich daher, dem italienischen langgedehnten Vokalismus gegenüber, als energisch sprechender Akzent zu erkennen geben, somit ganz vorzüglich für den dramatischen Vortrag geeignet sein. Im Gegensatz hiervon waren bisher die deutschen Sänger, mehr als die andrer Nationen, für den dramatischen Gesang ungeeignet; eben weil ihre Bildung nach dem fremden Gesangstypus, welcher der Verwendung und Verwertung der deutschen Sprache hinderlich war, geleitet wurde, wodurch die Sprache selbst in der Art vernachlässigt und entstellt werden mußte, daß gegenwärtig derjenige deutsche Meister, welcher beim Vortrage seiner Werke auf die verständliche Mitwirkung der Sprache rechnet, gar keinen Sänger hierzu findet. Schon dieser einzige Umstand der gänzlich vernachlässigten und undeutlichen Aussprache unsrer Sänger ist von der abschreckendsten Bedeutung für das Zustandekommen eines wahrhaft deutschen Stiles in der Oper. Ich übergehe daher die zahlreichen Übelstände aufzuzählen, welche aus dieser einzigen fehlerhaften Grundlage des deutschen Gesanges gerade hier sich ergeben müssen, wo anderseits dem Charakter der Nation und ihrer Sprache nach alles auf den einzig entsprechenden dramatischen Gesang abzielen kann, und nehme es für jetzt über mich, als einseitig zu gelten, wenn ich als Grunderfordernis für die

zu errichtende Gesangsschule aufstelle, daß die in ihr zu befolgende Methode zu allernächst die Lösung der Aufgabe, den Gesang mit der Eigentümlichkeit der deutschen Sprache in das richtige Verhältnis zu setzen, sich als Ziel zu stecken habe.

Daß hierbei eine eigentliche Verkümmerung des Gesangswohllautes nicht aufkommen dürfe, versteht sich von selbst. Doch beruht gerade hierin die besondere, dem Deutschen gestellte Schwierigkeit. Wenn dem Italiener von der Natur alles leicht gemacht ist, und er deshalb wohl auch leicht in Selbstgefälligkeit erschlafft, hat die Natur, die dem Deutschen den Gebrauch seiner Kunstorgane erschwerte, ihn dagegen auch mit Ausdauer und Kraft in der Anwendung der Reflexion auf seine Bildung ausgestattet. Es ist das Besondere des deutschen Bildungsganges, daß er Motiv und Form seiner Bildung sich meist von außen entnimmt, daß er somit einen Bildungskomplex sich anzueignen sucht, dessen Elemente, nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit, ihm ursprünglich ferne liegen. Während die romanischen Völker einem bedenklichen Leben auf den Augenblick hin sich überlassen und eigentlich nichts recht empfinden, als was die unmittelbare Gegenwart ihnen bietet, baut der Deutsche die Welt der Gegenwart sich aus den Motiven aller Zeiten und Zonen auf. Sein Genuß am Schönen ist somit auch mehr reflektiert, als namentlich bei den romanischen Nachbarn. Auch seine Kunstmittel, ja, wie ich zeigen will, seine Kunstorgane, soll er durch sorgfältige Aneignung, und mit überlegtem Verständnisse der Kunst und ihres Organismus selbst, wie sie nur auf historischem Wege vermittelt werden, sich gewinnen. Im vorliegenden Falle wird die von deutschen dramatischen Sängern geforderte besondere Eigenschaft nur dann für die Kunst überhaupt vollgültig zu gewinnen sein, wenn auch der Gesangswohlklang der italienischen Schule in seiner Bildung nicht aufgeopfert wird. In das Studium der beabsichtigten Gesangsschule wird daher das reflektierende Befassen auch mit dem italienischen Gesange inbegriffen sein müssen, und zwar, wie unerläßlich, mit Anwendung der italienischen Sprache. Hiermit ist der zur Übung bestimmte Vortrag nicht nur fremder, sondern auch verschiedenen früheren Perioden angehörender Stilarten in das Auge gefaßt, welche, von der Absicht des Studiums mit wohlerwogener Erkenntnis der Eigentümlichkeiten derselben geleitet, als Bildungsmittel

für die Zöglinge selbst zunächst von mir in das Auge gefaßt wird. Welche Folgerungen ich an dieses Bildungsmoment und seine Verwendung, bezüglich der Bedeutung und späteren Ausdehnung des ganzen Instituts, knüpfe, werde ich mich bemühen im Verlaufe in ein helleres Licht zu stellen. Um dagegen dieser zukünftigen Ausdehnung schon bei Besprechung der Gesangsschule noch weitere Begründung zu geben, erlaube ich mir zunächst auf diejenigen Hilfsmittel einer richtigen und vollkommenen Ausbildung des Sängers aufmerksam zu machen, welche schon zur gedeihlichen Wirksamkeit der Gesangsschule, als solcher, herangezogen werden müssen.

Unerläßlich ist es, daß der Sänger auch ein guter Musiker sei. Wie übel in dieser Hinsicht es bei uns, die wir uns so gern als gründlich und gediegen den Ausländern gegenüber hinstellen, beschaffen ist, kann nicht laut genug beklagt werden. Die erste grammatikalische Kenntnis der musikalischen Sprache, das einfache Lesen der Noten, ist den meisten Sängern dermaßen fremd, daß bei ihnen das Studium einer Gesangspartie nicht etwa heißt, den Vortrag und Gehalt derselben sich aneignen, sondern einfach die Noten treffen lernen, womit, wenn es erreicht ist, das Studium selbst eigentlich als abgeschlossen betrachtet wird. Man urteile nun, welchen Standpunkt dieser vernachlässigte Bildungsgrad eines Sängers gerade zum Charakter der deutschen Musik, deren reich entwickeltes harmonisches Gewebe sie ganz vorzüglich auszeichnet, einnimmt, und leicht wird es zu begreifen sein, warum so wenigen deutschen Meistern es noch beikommen konnte, die reiche Entwicklung, welche die deutsche Musik auf dem Instrumentalgebiete gewonnen, bisher noch auf die Oper überzutragen. — Hiergegen wird es daher erforderlich, sogleich mit dem eigentlichen Gesangsunterrichte auch gründlichen Musikunterricht überhaupt eintreten zu lassen, und ich verstehe hierunter theoretische Belehrung und praktische Übung in der Harmonie, fortschreitend bis an diejenige Grenze der eigentlichen Kompositionslehre, welche sich mit der genauen Kenntnis der Konstruktion eines Tonwerkes, des Baues seiner Perioden, der Bedeutung und der Verhältnisse der in ihm enthaltenen Themen, sowie dem genauen Innewerden ihrer Phraseologie abschließt. An dieses geforderte Studium der Bildung des Sängers würde nun anzuknüpfen sein, wenn die Entwicklung und Erweiterung

der eigentlichen Gesangsschule zur allgemeinen Musikschule in das Auge gefaßt werden soll.

Um aber zuvor noch allen Erfordernissen für die wirklich vollkommene Ausbildung eines Sängers, namentlich von dramatischer Tendenz, gerecht zu werden, müßten wir erst notwendig noch für den rhetorischen und gymnastischen Teil derselben sorgen. Die Erfordernisse beider Tendenzen fallen bereits in die Anfangsgründe des reinen Gesangsunterrichtes. Um seinen Ton mit dem Wort in richtige Übereinstimmung zu setzen, muß der Sänger schön und richtig sprechen lernen; um volle Herrschaft über das unmittelbare Gesangsorgan, den Kehlkopf und die Lungen, zu erhalten, muß er seinen ganzen Körper vollkommen in seine Gewalt bekommen. Für den zweckmäßigsten Unterricht nach diesen beiden Seiten hin ist daher sogleich im Anfange der eigentlichen Stimmbildungsstudien zu sorgen. Der Sprachunterricht wird von der rein physischen Ausbildung des Sprachorganes bis zur genauen Belehrung über die Konstruktion des Verses, die Eigenschaften des Reimes, und endlich den rhetorischen und poetischen Gehalt des dem Gesange zugrunde liegenden Gedichtes vorschreiten. Der gymnastische Unterricht aber wird sich, von der für die Tonbildung nötigen Belehrung der Körperhaltung ausgehend, bis zur Entwicklung der plastischen und mimischen Fähigkeit, den Erfordernissen jeder dramatischen Aktion zu entsprechen, erstrecken. Diese Erweiterung des Gesangsunterrichts ist unerläßlich, wenn er nicht einseitig seinen wahren Zweck aus dem Auge verlieren soll.

Der gänzliche Mangel an Ausbildung in diesen Zweigen ist es, was die meisten unsrer heutigen Opernsänger so unfähig für unsre Kunstaufgaben macht. Es ist unglaublich, auf welche Gleichgültigkeit gegen den „Text" ihrer Arien man bei ihnen trifft; kaum verständlich, oft gänzlich unverständlich ausgesprochen, bleibt der Vers und sein Inhalt, wie dem Publikum (wenn dieses sich nicht durch Nachlesen im Textbuche hilft) so auch dem Sänger selbst fast ganz unbekannt, und es ergibt sich schon aus diesem Umstande ein dumpfer, fast blödsinniger Zustand seiner Geistesbildung, welcher das Befassen mit ihm, unter Umständen, zu einer geradeswegs beklemmenden Pein macht. Daß ein Sänger, der den Inhalt des Gedichtes und der darzustellenden Situation nicht wahrhaft kennt, sondern dafür das her-

kömmliche Belieben der Opernroutine substituiert, auch in seiner plastischen und mimischen Aktion eigentlich nur sinnlose Gewohnheiten nachahmen kann, ergibt sich von selbst; und der wirklich gebildete Teil der Nation mag sich schon hieraus erklären, warum er sich, als Opernpublikum konstituiert, eigentlich kindisch und degradiert vorkommen muß, weshalb auch der Besuch der Oper ihm ganz richtig als eine frivole Ausschweifung erscheint, für die er sich am Ende gerechterweise mit tödlicher Langeweile bestraft fühlt. —

Indem ich bisher nur den praktischen Zweck der Ausbildung von Sängern, welche fähig wären, bei den beabsichtigten Musteraufführungen mitzuwirken, verfolgte, gelangte ich wiederholt bereits an die Grenzen der reinen Gesangsschule, an welchen diese sich einerseits in das weitere Gebiet der Musik, anderseits durch die zuletzt aufgestellte Forderung, mit dem Gegenstande des Unterrichts einer reinen Theaterschule berührt. Es ist unerläßlich und entspricht zugleich der mir gestellten Aufgabe, diese Grenzen, wenn sie auch um der Erreichung des nächsten Zweckes willen für das erste als einzuhalten betrachtet sein sollen, dem Plane nach folgerichtig zu erweitern, um auf dem Wege der Darstellung des praktischen Bedürfnisses die Nötigung zu allmählicher späterer Ergänzung klarer zu machen, sowie im voraus die Mittel hierzu zu bestimmen.

Keinem Musiker, möge er sich für die Ausübung seiner Kunst einem Spezialfache widmen, welchem er wolle, kann ein im Anfange seiner Ausbildung empfangener Gesangsunterricht anders, als vom höchsten Vorteile sein. Die Vernachlässigung des Gesanges rächt sich in Deutschland nicht nur an den Sängern, sondern selbst an den Instrumentalisten, am meisten aber auch an den Komponisten. Wer nicht selbst zu singen versteht, kann nicht mit voller Sicherheit für den Gesang schreiben, noch auch auf einem Instrumente den Gesang nachahmen. Inwieweit jeder Musiker an der Gesangsbildung sich beteiligen sollte, dürfte einzig von der Beschränkung seines Stimmorganes abhängen. Jeder Mensch, namentlich der mit musikalischer Neigung begabte, besitzt an seinem Sprechorgane das Marerial, durch dessen möglichste Ausbildung er sein Innewerden der wahren Eigenschaften des Gesanges wenigstens so weit entwickeln sollte, daß sie ihm nicht fremd, sondern seinem Bewußt-

ein innig bekannt wären. Die menschliche Stimme ist die praktische Grundlage aller Musik, und, soweit diese sich auf dem ursprünglichen Wege entwickeln möge, immer wird doch die kühnste Kombination des Tonsetzers, oder der gewagteste Vortrag des Instrumentalvirtuosen an dem rein Gesanglichen schließlich das Gesetz für seine Leistungen wieder aufzufinden haben. Ich glaube daher, daß der Elementarunterricht im Gesange für jeden Musiker obligatorisch gemacht werden muß, und würde demnach in der geglückten Organisation einer Gesangsschule, nach den bezeichneten Normen, auch die Grundlage der beabsichtigten allgemeinen Musikschule erblicken. Sie würde daher zunächst an derjenigen Grenze zu erweitern sein, an welcher wir sie bei der Notwendigkeit, den Sänger in den Elementen der Harmonielehre und der Anleitung zur Analyse der musikalischen Kompositionen zu unterweisen, angelangt sahen.

Hier muß ich aber sofort ausdrücklich betonen, daß ich den Charakter unsrer Anstalt nur als den einer rein praktischen Schule zur Ausbildung der Vortragsmittel von Werken klassischen und deutschen Musikstiles festhalte; die eigentliche musikalische Wissenschaft mit ihren Zweigen zugleich in einer Musikschule vertreten zu wollen, müßte von dem wichtigsten Zwecke, den Werken der Musik zu ihrer vollendeten Aufführung zu verhelfen, gänzlich ableiten, ihre Wirksamkeit lähmen und verwirren. Die dem ausübenden Musiker und Komponisten nötige Wissenschaft lernt sich ebenfalls nur auf praktischem Wege, und auf diesem führt vor allen Dingen die Mitwirkung zu guten Aufführungen, endlich die Anhörung und Anleitung zur Beurteilung derselben; was dazwischen liegt, die Aneignung der Kenntnis der theoretischen Gesetze der eigentlichen Kompositionslehre, ist Sache des Privatstudiums, zu dessen Anleitung in keiner größeren Stadt Deutschlands, am wenigsten hier am Sitze der beabsichtigten praktischen Musikschule, der geeignete Lehrer fehlen wird. Was dagegen dem Jünger der Musik, der die leicht ihm zugänglichen Lehren der musikalischen Wissenschaft überall in Deutschland besser und gründlicher als in Frankreich und Italien erlernen kann, von je not getan hat, ist, die Gesetze des schönen und richtigen Ausdruckes sich zum Bewußtsein zu bringen, nach welchen er das Erlernte anzuwenden hat. Zur Zeit der Blüte der italienischen Musik sendeten daher deutsche

Fürsten und französische Akademien ihre Begünstigten nach Rom und Neapel, weil diese Bildung durch Anhörung klassischer Vortragsweisen daheim nicht zu gewinnen war. In eben dieser Weise sorgten einst die italienischen Fürsten und Großen für die Ausbildung der jungen Maler einfach dadurch, daß sie den Meistern die Mittel zu bedeutenden Kunstschöpfungen gaben, welche dann unmittelbar dem Schüler als Vorbild und Lehre dienten. Im Atelier, in der Werkstatt des Meisters, während er schafft und seine Werke fördert, ist die wahre Schule des berufenen Jüngers. Diese Werkstatt auch dem Musiker unserer Zeit zu geben, sei nun das schöne Ziel des erhabenen Freundes meiner Kunst.

Indem ich also den eigentlichen theoretischen Kompositionsunterricht, als Harmonielehre und Kontrapunktlehre, aus dem praktischen Lehrplane der zu bildenden Musikschule verweise, und auf den stillen persönlichen Verkehr zwischen dem lernbegierigen Schüler und den leicht zu erkiesenden Lehrer beschränke, fasse ich desto schärfer die Mittel der Geschmacksbildung für das Schöne und Ausdrucksvolle ins Auge, und erkenne hierfür einzig als fördernden Weg die Anleitung zur richtigen und schönen Vortragsweise. In dieser Beziehung hatten wir zu allernächst für den Gesang zu sorgen, weil dessen Ausbildung nach meiner Meinung an und für sich die Grundlage aller musikalischen Bildung, wie sie von besonderer Schwierigkeit, auch in Deutschland am meisten vernachlässigt ist.

Ungleich besser steht es dagegen bei uns im Instrumentalfache. Von der wenig gepflegten Stimme hat sich der Deutsche von jeher mit Vorliebe zu dem Toninstrumente geflüchtet. Jede große Stadt Deutschlands hat verhältnismäßig gute, ja hier und da vorzügliche Orchester aufzuweisen; an guten, ja sogar vortrefflichen Streich- und Blasinstrumentisten fehlt es nicht. Jedes bedeutende Orchester besitzt für jedes Instrument den Meister, bei welchem der Schüler die Technik seines erwählten Instrumentes bis zur größten Fertigkeit erlernen kann. Ich ersehe keinen Grund, hieraus einen besonderen Zweig des Unterrichtes an einer Musikschule zu bilden; gemeinschaftliche Erlernung der Instrumentaltechnik hat keinen Sinn, und kann höchstens in russischen Kasernen mit Erfolg betrieben werden. Bei der Erweiterung der beabsichtigten Musikschule nach dieser

Seite hin dürfte auf die eigentliche Erlernung der Instrumentaltechnik nur gewissermaßen aus humanen Gründen Rücksicht genommen werden, nämlich: talentvollen jungen Musikern, welche sich für ein Instrument entschieden haben, müßte der geeignete Meister aus der Zahl der Angestellten des Orchesters zugewiesen, und im Falle des Bedürfnisses, eben bei großem Talente des Schülers, der Meister für seinen Unterricht auf subventionellem Wege entschädigt werden. — Anders verhält es sich jedoch, dem ausgesprochenen Zwecke gemäß, mit der Wirksamkeit des Meisters wie des Schülers von da ab, wo der durch Privatunterricht bis zur Beherrschung der Technik gereifte Schüler sich zur Bildung seines ästhetischen Geschmackes am Schönen und Richtigen des Vortrages anlassen soll. Hier tritt der Fall ein, wo selbst unsre besten Orchester noch nicht zum „Konservieren" berechtigt, sondern in Wahrheit erst noch derjenigen Ausbildung bedürftig sind, welche ihre Leistungen auf die gleiche Höhe mit den Werken der großen deutschen Meister selbst bringen soll; und hier ist daher das Einschreiten der Wirksamkeit einer höheren Musikschule zur Mithilfe an der Ausbildung eines klassisch deutschen Musikstiles von ernster Wichtigkeit.

Deshalb sei mir hier eine nötige Beleuchtung des deutschen sogenannten Konzertwesens zuvörderst gestattet. —

Neben den deutschen Operntheatern, in welchen mit der Aufführung aller Gattungen der Opernmusik von neueren und älteren italienischen und französischen Meistern, sowie der klassischen Opern deutscher Komponisten, als Gluck und Mozart usw., abgewechselt wird, haben sich Konzertanstalten gebildet, welche zur Unterhaltung ihrer Abonnenten ebenfalls alle Gattungen der reinen Instrumentalmusik, sowie der gemischten Chorgesangsmusik, vorzuführen sich angelegen sein lassen. Der Charakter dieser musikalischen Unterhaltungen ist zweierlei, und ihre Grundlage ist einerseits das Virtuosentum, anderseits beruht sie auf dem Verfalle der Kirchenmusik. Namentlich der Instrumentalvirtuose, der sich auf seinem besonderen Instrumente zu Gehör bringen wollte, lud hierzu das Publikum der Städte, welche er bereiste, ein; um seine persönlichen Leistungen zu unterstützen, und sie durch Abwechslung zu heben, zog er die Mitwirkung andrer Virtuosen, namentlich beliebter Sänger, sowie des Orchesters, welches durch eine Ouvertüre oder Sym-

phonie einleiten und ausfüllen sollte, heran. Neben diesen, wegen des Wettstreites der in ihnen auftretenden Virtuosen so benannten, „Konzerten" fand, namentlich in protestantischen Ländern, die Übersiedelung der Kirchenmusik in den Konzertsaal, unter dem Titel von Oratorien, wie sie vorzüglich in England der religiösen Etikette wegen beliebt wurde, Nachahmung und Verbreitung. Durch den Kompromiß und die Verschmelzung dieser beiden, eigentlich sich sehr entgegenstehenden Elemente, sind die großen Musikfeste entstanden, welche auch die Deutschen allsommerlich an verschiedenen Orten zu begehen sich angelegen sein lassen, und deren beschränktere Nachahmung allwinterlich, in den sogenannten Abonnementskonzerten, zur geselligen Unterhaltung eines Teiles des städtischen Publikums verwendet wird. Man glaubt sich berechtigt, die eigentliche musikalische Bildung des deutschen Publikums als von diesen Konzertanstalten ausgehend anzusehen, und hierzu hat man insofern guten Grund, als die ernstesten und geistvollsten Werke unsrer großen deutschen Meister eben dem Gebiete der Instrumentalmusik angehören, und, weil hier geeignet, am häufigsten in ihnen zur Aufführung gebracht werden können. Zu einiger Vorsicht in der Schätzung dieses Einflusses hat uns der Umstand, daß neben diesen solideren Kunstgenüssen das Publikum nichtsdestoweniger gern doch auch die schlechtesten Theateraufführungen des schlechtesten Genres der Oper besucht, bisher noch nicht bestimmen können; auch daß unmittelbar vor oder nach einer Mozartschen oder Beethovenschen Symphonie das sinnloseste Gebahren eines Virtuosen, oder die trivialste Arie einer Sängerin nicht nur Anhörung, sondern oft Beifall, ja Enthusiasmus finden und erwecken konnte, hat unsre Konzertveranstalter, trotz der von ihnen empfundenen Not unter solchen Umständen gute Programme zusammenstellen, noch nicht über das Grundfehlerhafte ihrer Unternehmungen belehren können. Die Gewöhnung, den Saal von den zahlreichen Gliedern der Familien, welche hier für einen verhältnismäßig sehr geringen Abonnementspreis Raum und Gelegenheit zur Befriedigung der geselligen Bedürfnisse einer unschuldigen Eitelkeit und eben so unschädlichen Unterhaltung finden, meistens zum Erdrücken gefüllt zu sehen, konnte hierin zum Teil irreleiten; die Willigkeit, mit welcher dieses Publikum sich führen und für

seinen Geschmack bestimmen ließ, die oft als Enthusiasmus sich äußernde Gefügigkeit der Zuhörer gegen das als klassisch und vorzüglich Bezeichnete, die Bereitwilligkeit in der Anerkennung der Autorität der leitenden Häupter, — alles dieses konnte so weit täuschen, daß man in den Konzertinstituten den Höhepunkt des deutschen Musiklebens erreicht zu haben wähnte.

Diese Enttäuschung würde schnell eintreten, wenn unsre Abonnenten eines Tages uns verließen, um der Befriedigung ihrer geselligen Bedürfnisse in irgend einer andern Art nachzugehen; wenn vielleicht wissenschaftliche Vorträge, chemische Experimente u. dgl. noch wohlfeilere Gelegenheit zur Unterhaltung geben könnten. Gestehen wir, daß dieser Fall möglich ist. Was würde dann aber bewiesen, woraus der zu beklagende auffallende Anteilsmangel zu erklären sei? Aus dem Verfalle des öffentlichen Musikgeschmackes? Aber ihr glaubtet seine Bildung ja in euren Händen zu haben? Er stand bei euch, ihm euer Belieben einzuprägen; da dies ja wohl ein klassisches war, warum gelang es euch nicht?

Der Fehler liegt darin, daß wir klassische Werke besitzen, für sie aber noch keinen klassischen Vortrag uns angeeignet haben. Die Werke unsrer großen Meister beeinflußten das eigentliche Publikum mehr durch die Autorität, als durch den wirklichen Eindruck auf das Gefühl, und es hat daher noch keinen wahrhaftigen Geschmack dafür. Und hierin, aber gerade hierin, liegt das Heuchlerische des Klassizitätskultus, gegen welchen, von leicht zu verdächtigender Seite her, oft Vorwürfe aufgekommen sind. Betrachten wir, mit welcher Mühe und Sorgfalt Italiener und Franzosen sich für den Vortrag der Werke ihrer klassischen Epochen übten; sehen wir noch heute, mit welch ganz vorzüglichem Fleiße französische Musiker und Orchester die schwierigsten Werke Beethovens sich anzueignen und für das Gefühl unmittelbar eindrucksvoll zu machen suchten, so ist es dagegen zum Erstaunen, wie leicht wir Deutschen es uns machen, um gegenseitig uns einzureden, das alles komme uns ganz von selbst, durch reine wundervolle Begabung an. Man nenne mir in Deutschland die Schule, durch welche der gültige Vortrag der Mozartschen Musik festgestellt und gepflegt worden sei? Gelingt dieser unsern Orchestern und ihren angestellten Dirigenten so geradeswegs von selbst? Wer hat es ihnen

aber sonst gelehrt? — Um bei dem einfachsten Beispiele, den Instrumentalwerken Mozarts (keineswegs den eigentlichen Hauptwerken des Meisters, denn diese gehören der Oper an) zu verweilen, so ist hier zweierlei ersichtlich: die bedeutende Erfordernis für den sangbaren Vortrag derselben, und die spärlich vorkommenden Zeichen hierfür in den hinterlassenen Partituren. Bekannt ist uns, wie flüchtig Mozart die Partitur einer Symphonie, nur zu dem Zwecke einer besonderen Aufführung in einem nächstens von ihm zu gebenden Konzerte, aufschrieb, und wie anforderungsvoll er dagegen für den Vortrag der darin enthaltenen sanglichen Motive beim Einstudieren des Orchesters war. Man sieht, hier war alles auf den unmittelbaren Verkehr des Meisters mit dem Orchester berechnet. In den Partien genügte daher die Bezeichnung des Hauptzeitmaßes, und die einfache Angabe der starken und leisen Spielart für ganze Perioden, weil der dirigierende Meister beim Einstudieren mit lauter Stimme, meistens durch wirkliches Vorsingen, den gewollten Vortrag seiner Themen den Musikern zu erkennen geben konnte. Noch heute, wo wir anderseits uns an sehr genaue Bezeichnung der Vortragsnuancen gewöhnt haben, sieht der geistvollere Dirigent sich oft genötigt, sehr wichtige, aber feine Färbungen des Ausdruckes den betreffenden Musikern durch mündliche Verdeutlichung mitzuteilen, und in der Regel werden diese Mitteilungen besser beachtet und verstanden, als die schriftlichen Zeichen. Wie wichtig diese aber gerade für den Vortrag Mozartscher Instrumentalwerke waren, leuchtet ein. Der, im ganzen oft mit einer gewissen Flüchtigkeit entworfenen, sogenannten Ausführungs- und namentlich Verbindungsarbeit in seinen Symphoniesätzen gegenüber, liegt das Hauptgewicht der Erfindung hier vor allem im Gesange der Themen. Zu Haydn gehalten, ist Mozart in seinen Symphonien fast nur durch diesen außerordentlich gefühlvollen Sangescharakter der Instrumentalthemen bedeutend; in ihm liegt ausgedrückt, wodurch Mozart auch in diesem Zweige der Musik groß und erfinderisch war. Hätte es nun in Deutschland ein so autoritätsvolles Institut gegeben, wie für Frankreich das Pariser Conservatoire es ist, und hätte hier Mozart seine Werke aufgeführt, oder den Geist ihrer Aufführungen überwachen können, so dürften wir annehmen, daß bei uns eine gültige Tradition dafür etwa in der Art

erhalten sein würde, wie im Pariser Conservatoire, trotz aller auch dort eingerissener Verderbnis, z. B. für die Aufführung Gluckscher Musik sich eine immerhin oft noch überraschend kenntliche Überlieferung erhalten hat. Dies war aber nicht der Fall, einmal, in einem von ihm gegebenen Konzerte, mit einem gelegentlich engagierten Orchester, in Wien, Prag oder Leipzig, führte er diese eine Symphonie auf, und spurlos verschollen ist hiervon die Tradition. Was übrig blieb, ist die dürftig bezeichnete Partitur, die jetzt, als klassischer Überrest von einer lebendig vibrierenden Produktion, zur einzigen Richtschnur für den Vortrag bewahrt, und mit übel verstandener Pietät der Wiederaufführung des Werkes einzig zugrunde gelegt wird. Nun denke man sich ein solch' gefühlvolles Thema des Meisters, welchem der klassische Adel des italienischen Gesangsvortrages der früheren Zeiten bis in die innigsten Schwebungen und Biegungen des Tonakzentes, als Seele seines Ausdruckes, vertraut war, und welcher jetzt dem Orchesterinstrumente diesen Ausdruck beizulegen sich bemühte, wie keiner vor ihm; dieses Thema denke man sich nun ohne jede Inflexion, ohne jede Steigerung oder Minderung des Akzentes, ohne jede dem Sänger so nötige Modifikation des Zeitmaßes und des Rhythmus glatt und nett fortgespielt, mit dem Ausdrucke, mit welchem etwa eine musikalische Zahl ausgesprochen würde, und schließe auf den Unterschied, der hier zwischen dem ursprünglich vom Meister gedachten, und dem jetzt wirklich empfangenen Eindrucke stattfinden muß, um sich über den Charakter der Pietät gegen Mozarts Musik, wie er unsern Musikkonservatoren eigen ist, Aufschluß zu verschaffen. Um dies noch genauer an einem bestimmten Beispiele zu bezeichnen, halte man etwa die ersten acht Takte des zweiten Satzes der berühmten „Es dur-Symphonie" Mozarts, so glatt vorgespielt, wie ihre Bezeichnung durch die Vortragszeichen es nicht anders zu erfordern scheint, damit zusammen, wie ein gefühlvoller Musiker sich dieses wundervolle Thema unwillkürlich vorgetragen denkt; was erfahren wir von Mozart, wenn wir es auf diese Weise farb- und lebenslos vorgeführt erhalten? Eine seelenlose Schriftmusik, nichts andres. —

Ich habe mich ausführlicher bei diesem einen, weil einfacheren und deutlicher zu führenden Nachweis verweilt, um nun mit wenigen Strichen die unermeßlichen Nachteile berühren zu

können, denen gar die überaus reiche Instrumentalmusik Beethovens, für deren Ausführung und Vortrag es fast gar keine kenntliche Tradition gibt, bei gleichem Verfahren ausgesetzt sein muß. Von Beethoven steht es fest, daß er selbst seine schwierigen Instrumentalwerke nie in vollkommen entsprechender Weise zur Aufführung hat bringen können. Wenn er eine seiner schwierigsten Symphonien, noch dazu im Zustande der Taubheit, mit zwei kurzen Proben zutage fördern mußte, so können wir wohl denken, mit welcher verzweiflungsvollen Gleichgültigkeit er gegen dieses Experiment erfüllt war, namentlich wenn wir dagegen erfahren, mit welch' unerhörter Sorgfalt und peinlicher Genauigkeit für den gewollten Ausdruck er dann seine Forderungen zu stellen sich bewogen fand, wenn ihm ein künstlerischer Verein, wie der des an sich ausgezeichneten Schuppanzigschen Quartettes, mit der nötigen blinden Ergebenheit zu Gebote stand. Allerdings finden wir in den hinterlassenen Beethovenschen Partituren hiergegen die Forderungen für den Vortrag bei weitem bestimmter, als bei Mozart, bezeichnet; um so viel höher und potenzierter ist aber auch die Aufgabe selbst gestellt, welche gerade um so viel schwieriger ist, als der Thematismus Beethovens sich komplizierter zu dem Mozarts verhält. Ganz neue Erfordernisse treten für den Vortrag der Beethovenschen Werke durch die ungemein ausdrucksvolle Anwendung der Rhythmik auf, und das rechte Zeitmaß für einen Beethovenschen Symphoniesatz, sowie vor allem die stets gegenwärtige, überaus feine und sprechende Modifikation desselben, ohne welche der Ausdruck der ungemein beredten musikalischen Phrase oft ganz unverständlich bleibt, zu finden, ist eine Aufgabe, die jeder angestellte Orchesterführer unsrer Tage sich zwar unbedenklich zu lösen getraut, jedoch nur, weil er sie gar nicht einmal kennt. Halten wir hierzu noch die, der Deutlichkeit des musikalischen Vortrages nicht selten hinderliche, Beschaffenheit der Beethovenschen Behandlung des Orchesters, für welche er in der Idee weit den technischen Kombinationen des ihm zeitgenössischen Orchesters vorausgeeilt war, so ergibt es sich, daß oft der Gedanke des Tondichters durch die Verwendung der Instrumente, wie sie ihm von seinen Vorgängern als einziger Gebrauch überliefert war, nicht zu entsprechender sinnfälliger Deutlichkeit gelangte. Dieses Orchester ganz zum redenden Ausdrucke seiner Gedanken

zu machen, verhinderte ihn außerdem in den wichtigsten Epochen seines Lebens und Schaffens seine Taubheit, welche ihn dem unmittelbaren Verkehre mit dem Klangleben des Orchesters entzog. In vielen höchst wichtigen Fällen ist der Gedanke des Meisters durch besonders geeignete, feine und verständnisvolle Kombination und Modifikation des Orchestervortrages erst zum wirklich kenntlichen Ausdruck zu bringen, und hierfür müßte mindestens mit der Sorgfalt verfahren werden, wie es das Orchester des Pariser Conservatoires tat, als es volle drei Jahre auf das Studium der neunten Symphonie Beethovens verwandte.

Noch nicht genug aber, diese nächstliegenden Aufgaben noch gänzlich ungelöst hinter sich zu lassen, suchten die Konservatoren unsrer Konzertanstalten noch die Werke viel weiter abliegender Meister, endlich die aller Zeiten und Stile herbei, um, wie es scheint, durch Steigerung der Schwierigkeiten der Aufgaben Entschuldigung dafür zu finden, daß keine von ihnen wirklich gelöst wurde. Am liebsten, da man mit Beethoven doch nicht mehr weiter kann, beschäftigt man sich neuerdings mit Sebastian Bach; als ob das leichter sein müßte, mit diesem wunderbarsten Rätsel aller Zeiten ins klare zu kommen. Um Bachs Musik zu begreifen, erfordert es einer so spezifisch und tief reflektierten musikalischen Bildung, daß der Fehlgriff, diese dem Publikum, noch dazu durch die moderne leichtsinnige Aufführungsweise vermittelt, zuzumuten, nur daraus erklärt werden kann, daß diejenigen, welche ihn dennoch begehen, gar nicht wissen, was sie tun. Den Charakter dieser Musik jetzt übergehend, haben wir nur das eine ins Auge zu fassen, daß ihre Vortragsweise uns zu einem der allerschwierigsten Probleme geworden ist, namentlich, weil hier uns selbst die Tradition, wenn sie kenntlich nachweisbar wäre, nicht mit Erfolg dienen können würde; denn so viel wir darüber erfahren, wie Bach seine Werke selbst aufgeführt hat, ist hier das Mißgeschick, welches noch alle deutschen Meister traf, nämlich, die geeigneten Mittel zur vollkommen richtigen Aufführung ihrer Werke nicht zur Verfügung zu haben, ganz vorzüglich hinderlich gewesen. Wir wissen, mit wie überaus dürftigen Mitteln und unter welch' ungemein erschwerenden Umständen Bach seine allerschwierigsten Musikwerke nur zu Gehör bringen konnte, und können uns schon aus diesem einzigen

Umstande erklären, wie resigniert, und endlich gleichgültig, der Meister gegen den Vortrag derselben wurde, dessen Inhalt bei ihm fast ganz nur Gedankenspiel der innersten Seele blieb. — Es wird daher das Ergebnis einer höchsten und vollendetsten Kunstbildung sein, auch für die Werke dieses wunderbarsten Meisters diejenige Vortragsweise aufzufinden und festzustellen, welche sie dem Gefühle vollkommen verständlich machen und für fernere Zeiten erschließen kann. Welcher Anstrengung es hierzu aber erst bedarf, wollen wir uns jetzt klar machen.

Um die hierzu führenden Wege zu bezeichnen, muß ich vor allem wieder auf die Grundtendenz der beabsichtigten Musikschule hinweisen, welche von ersprießlicher Wirksamkeit nur dann sein kann, wenn sie sich ausschließlich auf die Pflege der Kunst des Vortrages beschränkt. Wie der rein wissenschaftlichen Ausbildung des Schülers im Kompositionsfache, soll sie auch der rein technischen Erlernung der Tonwerkzeuge nur durch Feststellung der Grundrichtung die geeignetsten Mittel nachweisen, und allgemein bildend, auf die beste Methode hierfür vorbereitend wirken. Das unsichtbare Band, welches die verschiedenen Lehrzweige einigt, wird immer nur in der Tendenz des Vortrages zu finden sein dürfen. Für den Vortrag sind daher nicht nur die Tonwerkzeuge selbst, sondern namentlich der ästhetische Geschmack, das selbständige Urteil für das Schöne und Richtige auszubilden. Vom Standpunkte einer Lehranstalt aus ist auf das erstere, den Vortrag durch die Tonwerkzeuge, nur durch die zweckmäßigste Entwicklung des zweiten, des ästhetischen Geschmackes und Urteiles, zu wirken. Der Tendenz unsrer Schule gemäß kann dies nicht auf abstrakt wissenschaftlichem Wege, etwa durch akademische Vorlesungen u. dgl., erstrebt werden, sondern auch hierzu muß der rein praktische Weg der unmittelbaren künstlerischen Übung, unter höherer Anleitung für den Vortrag, zu erzielen sein. Das Bedürfnis der Musik nach dieser Seite hin hat zur Erfindung und Ausbildung des richtigen Instrumentes geführt, welches dem einzelnen Musiker es ermöglicht, komplizierte vielstimmige Tonstücke, vermöge gewisser Abstraktionen und Reduktionen, sich dem Gedanken nach vollständig vorzuführen. Das Klavier hat für die Entwicklung der modernen vielstimmigen Musik die größte Bedeutung, indem es der Selbständigkeit der Aneignung des Inhalts und des Vor-

trags, fast jeder Art, auch der kompliziertesten Musik, eine ganz unersetzliche, unmittelbar praktische Handhabe gibt. Am Klaviere vermag der gebildete Musiker nicht nur sich selbst allein das vielstimmige Tonstück nach Inhalt und Form unmittelbar zu vergegenwärtigen, sondern er kann sich auf ihm auch hierüber deutlich und bestimmt dem einigermaßen bereits entwickelten Jünger der Vortragskunst mitteilen. Auf keinem einzelnen Instrumente kann der Gedanke der modernen Musik klarer verdeutlicht werden, als durch den sinnreich kombinierten Mechanismus des Klaviers; und für unsre Musik ist es daher das eigentliche Hauptinstrument schon dadurch geworden, daß unsre größten Meister einen bedeutenden Teil ihrer schönsten und für die Kunst wichtigsten Werke eigens für dieses Instrument geschrieben haben. So stellen wir, wenn wir heute die Summe der deutschen Musik bezeichnen wollen, unmittelbar neben die Beethovensche Symphonie die Beethovensche Sonate; und für die Ausbildung des richtigen und schönen Geschmackes im Vortrage, kann vom Standpunkte der Schule aus nicht glücklicher und lehrreicher verfahren werden, als wenn wir von der Ausbildung für den Vortrag der Sonate ausgehen, um die Fähigkeit eines richtigen Urteils für den Vortrag der Symphonie zu entwickeln.

Eine ganz besondere Sorgfalt wird daher bei Erweiterung der Musikschule auf den richtigen Klavierunterricht zu verwenden sein; nur sollte dieser nach ganz andern Annahmen, als bisher es geschah, eingerichtet werden, um dem hierbei ins Auge gefaßten einzigen höheren Zwecke zu entsprechen. Wie für die Orchesterinstrumente weisen wir die Erlernung der reinen Technik des Klaviers dem Privatunterrichte zu, und erst dem ausgebildeten Techniker würde für die Kunst des höheren Vortrages der eigentliche Lehrplan der Schule offen stehen.

Dieser höhere Unterricht des Klavierspieles würde dann nach zwei verschiedenen Seiten hin wirken: während die Ausbildung der reinen Virtuosität, in den besonderen Fällen des hervorragenden Talentes, wiederum dem reinen Privatunterrichte zugewiesen wäre, würde die Unterweisung im schönen und richtigen Vortrage der klassischen Klaviermusik einerseits die Bildung guter Klavierlehrer, anderseits die guter Orchester- und Chordirigenten beabsichtigen. Was die erstere Seite betrifft, so muß diese besondere Richtung auf die Ausbildung von Kla-

vierlehrern aus dem Grunde eingehalten werden, weil das Klavier. als das allerverbreitetste und in jeder Familie heimisch gewordene Instrument der neueren Zeit der eigentliche Vermittler der Musik mit dem Publikum geworden ist. Soll daher auf die Geschmacksrichtung des ungemein zahlreichen Dilettantenpublikums richtig gewirkt werden, so ist hier der bis in die häusliche Unterhaltung dringende Weg dazu vorgezeigt. Nichts kann sich bitterer rächen, als die Außerachtlassung dieses Einflusses, und ein großer Teil des tiefinnerlichen Mißerfolges aller Klassitätsbemühungen, namentlich unsrer Konzertinstitute, erklärt sich daraus, daß hier, im häuslichen Kreise und zur Selbstunterhaltung des Dilettanten, gemeiniglich die schlechteste Musik, oder die übelste Vortragsweise gänzlich aufsichtslos gepflegt wurde. Nicht unsre Dilettanten selbst hat dagegen die Musikschule zu unterrichten, sondern, wie gesagt, die für sie bestimmten Lehrer in der Richtung des schönen und korrekten Vortrages derart auszubilden, daß ihre spätere Unterweisung der Dilettanten wiederum ein Quell der edlen Bildung des Geschmackes für Musik im Publikum selbst werde. Hierin verhält es sich aber in betreff der Leistungen unsrer Klavierspieler ebenso, wie bei den Leistungen unsrer Orchester. Der richtige Vortrag der Beethovenschen Sonate ist noch nie bis zum klassischen Stile hierfür ausgebildet und festgestellt, noch weniger die Vortragsweise der Klavierwerke früherer Perioden endgültig erörtert und gepflegt worden.

Am Klavier, und unter genauem Bekanntwerden mit unsrer so höchst bedeutenden klassischen Klavierkompositionsliteratur, wird daher auch, nach der bezeichneten zweiten Richtung hin, am zweckmäßigsten der spätere musikalische Dirigent für seine entscheidend wichtige Wirksamkeit sich vorbereiten. Für ihn ist es nicht erforderlich, die Instrumente des Orchesters, welches er dirigieren soll, selbst als ausübender Musiker zu kennen; über ihren Umfang, ihre Eigentümlichkeit und die ihnen entsprechende Behandlungsart geben ihm die Anhörungen vorzüglicher Aufführungen, verbunden mit dem Studium der Partitur, einzig die beste Belehrung: so weit ihm eigener Vortrag durch Erfahrung inniger vertraut sein muß, lernt er dies genügend durch seine Teilnahme am Gesangsunterrichte: die ästhetischen Mittel der Beherrschung des komplizierten Vortrages von

größeren Tonstücken eignet er sich am besten durch das Klavier an. Neben dem Privatunterrichte im wissenschaftlichen Teile der Kompositionslehre würde der zum zukünftigen Dirigenten von musikalischen Aufführungen sich bestimmende Schüler daher durch seine Teilnahme am höheren Vortrage des Klaviers zur Fähigkeit des richtigen Urteils über den Gehalt und die Form der edleren Werke unsrer klassischen Meister vorschreiten, so daß das genaueste Bekanntwerden mit diesen in richtiger Vorführung seiner Ausbildung einzig den entsprechenden Abschluß geben kann.

Der einzig verfolgten Tendenz der praktischen Anleitung zum richtigen Vortrag guter Musik würde es übel entsprechen, wenn wir schließlich, auf dem Höhepunkte der vorbereitenden Ausbildung angelangt, nach dem Vorbilde rein wissenschaftlicher Anstalten, für die letzte Erreichung unsrer Zwecke etwa akademische Vorträge u. dgl. über Ästhetik der Tonkunst oder die Geschichte der Musik eintreten lassen wollten. Die wahre Ästhetik und die einzig verständliche Geschichte der Musik hätten wir dagegen nur durch schöne und richtige Ausführungen der Werke der klassischen Musik zu lehren, und mit den jetzt in das Auge zu fassenden Aufführungen jener Werke haben wir daher den eigentlichen Kernpunkt aller unsrer Bemühungen zur Auffindung eines wahrhaft zweckmäßigen Lehrplanes der von uns gemeinten höheren Musikschule berührt.

Was bisher in unsern Konzertanstalten unvorbereitet und unvermittelt, ohne überlegte Wahl und zweckmäßige Zusammenstellung, sofort einem Publikum von bloßen Liebhabern vorgeführt wurde, der reiche, aber bunt durcheinander geworfene Schatz der klassischen Musikliteratur aller Zeiten und Völker, soll nun in wohl zu treffender Auswahl, in zweckmäßiger Nebeneinanderstellung und Folge, zunächst zur Belehrung und Bildung der Jünger unsrer Schule, in der Weise zur Ausführung gebracht werden, daß für das erste den bei diesen Ausführungen selbst Beteiligten der Wert und Gehalt der Werke, durch Übung im richtigsten Vortrage derselben, erschlossen werde.

Die Feststellung eines Planes für die Auswahl und stufenweise Aufeinanderfolge bei der Vorführung der hier bezeichneten Werke muß die höchste Besonnenheit erfordern, und vielleicht kann die glückliche, vollgültige Lösung dieser Aufgabe, wie sie

sich einerseits selbst wohl nach den Umständen motivieren muß, anderseits doch nur der Erfolg längerer, verständig geleiteter Versuche sein. So viel ist gewiß, daß die jetzige Zusammenstellung unsrer besten Konzertprogramme durchaus nur verwirrend und verderblich für die Bildung eines richtigen Geschmackes sich erweist: wie wir dies bereits äußerlich zu rügen und auf den üblen Erfolg davon hinzuweisen Gelegenheit fanden, muß hier vorzüglich auch der schädliche Einfluß solcher willkürlichen Zusammenstellungen der Werke des verschiedenartigsten Stiles auf die Vortragenden selbst bezeichnet werden. Bach, Mozart und endlich einen Tonsetzer der neuesten Zeit unmittelbar nebeneinander zu stellen, schadet dem Vortrage ihrer Werke ebenso sehr, als es das Publikum verwirrt, welches in solchen Fällen sich wohl selbst zu der Genugtuung anläßt, z. B. Rossinis Ouvertüre zu „Wilhelm Tell" in demselben Konzerte, in welchem es Händel und Beethoven gehört hatte, mit alles überwältigendem Jubel aufzunehmen, wie ich dies selbst meinerzeit in einem der berühmten Leipziger Gewandhauskonzerte erlebte. Um dem Publikum auch nach dieser Seite, namentlich des zu bildenden gesunden Urteiles über Musik, von Nutzen zu werden, dürfte es zur Anhörung der klassischen Musikwerke älterer Perioden nur dann zugelassen sein, wenn die Ausführung derselben zuvor nach einem Plane zweckmäßig geordnet wäre, welcher zu allernächst einen vorzüglichen Vortrag derselben erzielt. Nur aus den genau erwogenen Erfordernissen dieser Werke selbst kann, da uns die Tradition dafür ganz verloren ist, die richtige Vortragsweise erkannt und durch den unmittelbar praktischen Versuch ihrer Wirkung bestimmt werden. Was bisher von Ästhetikern, welche nicht selbst wirkliche Musiker waren, teils mit redlicher Absicht, teils aber auch nur, um auf die Neugierde des Publikums zu spekulieren, durch das Arrangieren sogenannter historischer Konzerte versucht wurde, und glücklichenfalls auf das Publikum nur ungefähr von dem Eindrucke sein konnte, welchen in den Text gedruckte Zahlenbeispiele eines wissenschaftlichen Werkes auf dessen Leser machen, soll nun zu allernächst in der Absicht vorgenommen werden, mit der Ergründung der jenen Werken entsprechendsten richtigen Vortragsweise, zugleich den Sinn und das Urteil für wahren und schönen Vortrag in den Ausführenden selbst zu bilden und zu pflegen. Das stufen-

weise Vorschreiten von den Werken der älteren bis zu denen der neuesten Epochen der Musik, wird zugleich, wie der Übung des Kunstverstandes, auch den verschiedenen Stufen der gewonnenen technischen Ausbildung der Exekutanten selbst angemessen und vorteilhaft sein, und die hierauf sich gründenden gemeinschaftlichen Übungen würden somit den eigentlichen Kern des Lehrplanes unsrer Musikschule ausmachen.

Während so die Ausübenden und die Dirigierenden sich mit dem Vortrage der Meisterwerke der verschiedenen Epochen und Schulen zur Bildung ihres eigenen Geschmackes und Urteiles vertraut machen, häufen sich zugleich den Schatz derjenigen musikalischen Kunstleistungen an, welchen sie nun dem Publikum der Laien wiederum zur Bildung auch des Geschmackes und Urteils der Kunstliebhaber mitteilen können. Sollten in der Schule selbst noch Zweifel über die richtige Vortragsweise dieses oder jenes Musikwerkes aus entlegeneren Perioden bestehen, so würde jetzt die Entscheidung des durch das Schulstudium nicht befangenen, einzig nach dem instinktiven Gefühle sich aussprechenden Laienpublikums meistens den richtigen Ausschlag geben. Eine auf solche Weise von den eigentlichen Experimenten der Schule unberührt gebliebene Zuhörerschaft würde einer, nach reiflichster Überlegung getroffenen Wahl und Zusammenstellung, sowie der treulichst erforschten richtigsten Vortragsweise der aufgeführten Tonstücke gegenüber, uns endlich den besten Aufschluß auch darüber geben, ob wir in irgend etwas noch gefehlt haben, oder aber auch, ob den hervorgesuchten Werken selbst die für alle Zeiten dem rein menschlichen Gefühle zu erschließende, wahre Schönheit und schöne Wahrheit innewohne. Diese wichtigen, nach außen wie nach innen gleich lehrreichen und bildenden Zusammenkünfte der Ausübenden mit dem eigentlichen Publikum, würden in Zukunft die Stelle der jetzt überall gepflegten klassischen oder gemischten Konzertunterhaltungen, deren Schwäche wir zuvor erkannten, einnehmen, und unsre Schule würde nach dieser Seite hin somit sich auf die Bildung des Publikums selbst ausdehnen, indem sie ihm unmittelbar den vollendetsten musikalischen Kunstgenuß selbst bietet.

Zunächst auf Veranstaltungen zur Bildung und Erhaltung eines wahrhaften Kunstgeschmackes im Fache der Musik ausgehend, behalte ich mir vor, durch eine schließliche Erörterung

den Erfolg hiervon in betreff der Anwendung auf die erfinderische Produktion der Gegenwart zu beleuchten; für jetzt hätten wir, um die eingeschlagene konservierende und stilbildende Richtung der bezweckten Bildungsanstalt nicht einseitig abzuschließen, noch die Ausdehnung derselben von dem Konzertsaale auf das verwandte Theater ins Auge zu fassen. Was würde es uns nützen, in unsrer Schule einen edleren und wahrhaften Kunstgeschmack zu bilden, wenn wir schließlich unsre Schüler der Ausbeutung durch eine Anstalt überlassen müßten, welche, in keiner Weise unsrer Bildung angehörend, jeder Verantwortlichkeit für den Geist ihrer Leistungen entzogen, durch sinnlose Anforderungen für den Bedarf des so tief entwürdigten Operngeschmackes unsrer Zeit, alles wieder einreißen würde, was wir aufbauten? Um den richtigen Ausgangspunkt des unerläßlichen Einflusses unsrer Schule auch auf das Theater zu erfassen, müßten wir einfach auf dessen Bedürfnis an guten und geübten Sängern, deren Seltenheit und Kostspieligkeit dem Bestehen des Theaters so äußerst hinderlich ist, Rücksicht nehmen lassen. Daß nun das Theater hinsichtlich seiner Vorführungen und Leistungen, nur noch in erhöhtem Grade an denselben Mängeln und Unvollkommenheiten leidet, wie unsre Konzertanstalten, braucht nicht erst ausgeführt zu werden; sondern, um seinen Leistungen dieselbe Tendenz zu vindizieren, wie den der beabsichtigten öffentlichen Aufführungen unsrer Schule, haben wir einzig auf den allgemeinen Charakter des deutschen Theaterrepertoires aufmerksam zu machen, welches sich ebenfalls durch die Werke aller Stile und aller Zeiten, ganz in der Weise unsrer bisherigen Konzertprogramme zusammensetzt.

Um meine weitgehende Absicht sogleich in das hellste Licht zu setzen, will ich hier die uns zunächst liegende Oper, über die wir uns schon zuvor verständigten, gänzlich übergehen, und sofort zu den Bedürfnissen des sogenannten rezitierenden Schauspieles mich wenden.

Als Gluck und Mozart ihre Opern schrieben, konnte der für ihren Vortrag erforderliche Gesangsstil in Italien und Paris studiert werden; als aber Goethe und Schiller mit ihren edelsten Dichtungen sich dem Schauspiele zuwandten, war für den Vortrag ihrer Verse, für die Wiedergabe ihres feinen und rein menschlichen Pathos, auch nicht die Andeutung einer

Schule, noch irgend welches Vorbild vorhanden. Unsre Schauspieler, die, in ihrer natürlichen Entwicklung bis dahin noch nicht über das sogenannte bürgerliche Drama hinausgelangt, kurz zuvor Shakespearesche Stücke durch Umwandlung der Verse in Prosa sich angeeignet hatten, fanden sich plötzlich durch die von unsern großen Dichtern gestellten Aufgaben vollständig überrascht. In der sogenannten Natürlichkeitsfrage aufgezogen, glaubten sie der rhythmischen Verse sich nicht anders als durch Wiederauflösung derselben in Prosa bemächtigen zu können: da die rhythmische Anforderung aber überwiegend blieb, übten sich weniger gewissenhafte Deklamatoren diese Verse nach einer schnell banal werdenden Melodienform ein, vermöge welcher, zur gedankenlosen Manier sich ausbildend, die Bedeutung, wie der Inhalt des Verses durch ihren Vortrag vollständig aufgehoben wurden. Wer der Hoffnung erweckenden, naturwüchsigen Entwicklung der deutschen Schauspielkunst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts einige Aufmerksamkeit gewidmet hat, weiß, daß sie seitdem einem jähen Verfalle anheimfiel. Dieser datiert sich vom Erscheinen des Goethe- und Schillerschen höheren Dramas. Sehr auffällig bestätigt sich hier wiederum die der deutschen Kunstentwicklung eigene, betrübende Erscheinung: während der allgemeine Stand der Kunstbildung nicht im entferntesten nur diejenigen künstlerischen Hilfsmittel an die Hand bietet, welche im Auslande so wohl organisiert vorhanden sind, daß der französische und italienische Autor sich fast nur auf der Höhe dieser Kunstbildung zu halten hat, um das ihm erreichbare Beste zu schaffen, — erstehen unter den Deutschen schaffende Genien von der Größe und Bedeutung, daß sie, weit über die Heroen des Auslandes hinwegragend, in den nötigen Anforderungen für die Darstellung ihrer Werke alles überbieten, was selbst dort zu leisten möglich wäre. Wenn wir aus diesem sonderbaren Schicksale die Berechtigung zu den kühnsten Hoffnungen auf die einstige Größe und Herrlichkeit der deutschen Kunst schließlich zu entnehmen gesonnen sind, muß, um diesen Hoffnungen praktische Begründung zu geben, jetzt zunächst auf die trostlosen Übelstände hingewiesen werden, welche aus diesem auffallenden Konflikte zwischen Wollen und Können hervorgegangen sind. Unfähig, Goethe und Schiller in der Weise sich anzueignen, daß aus der richtigen Lösung der von ihnen gestellten

Aufgaben ein gültiger, wahrhafter Stil sich gebildet hätte, verfiel das deutsche Schauspiel, von seiner beschränkteren Naturentwicklung durch unlösbare ideale Forderungen abgelenkt, auf das Experimentieren mit der Darstellung der Werke aller Zeiten und aller Nationen, ganz ähnlich, wie wir dies zuvor unserm Musiktreiben nachweisen mußten; und wie hier dem unverstandenen und unverdeutlichten Beethoven die Meister aller Zeiten, bis zu Bach, zur Seite gestellt wurden, zog man dort Moliere, Calderon, Shakespeare, ja endlich Sophokles und Aischylos heran, gleichsam, wie um durch die Verwirrung der Leistungen die Unfertigkeit jeder derselben zu verdecken. Um nun den hieraus erfolgten traurigen Zustand des deutschen Schauspiels recht ersichtlich zu bezeichnen, mache ich z. B. einfach auf den Umstand aufmerksam, daß es schwer, ja fast unmöglich fallen würde, aus den Reihen unsrer heutigen Schauspieler uns nur den richtigen Lehrer für Sprache und Deklamation klassischer Versarten zu empfehlen, dessen wir für unsre zunächst beabsichtigte Gesangsschule bedürfen. Genau genommen hätten wir daher schon in dieser rein praktischen Frage den Ausgangspunkt einer sehr nötigen Befassung auch mit der Reform des Schauspiels zu finden, und ich begnüge mich daher mit dem gegebenen flüchtigen Überblicke, um der Ansicht, auch das Schauspiel in den Kreis unsrer, auf Begründung eines wahrhaften Stiles für den Vortrag berechneten Bemühungen heranziehen zu müssen, Raum zu verschaffen.

Einerseits für die Sicherung der Erreichung unsres nächsten Zweckes unerläßlich, wird es anderseits von den gedeihlichsten Folgen für dieses Institut selbst sein, wenn das Theater, und zwar mit Einschluß des Schauspiels, den leitenden Grundsätzen der hiermit notwendig auch zur Theaterschule zu erweiternden Kunstbildungsanstalt untergeben werden kann. Hierzu würde die dem deutschen Theater durch seine praktischen Bedürfnisse eingeprägte Tendenz, sein Repertoire aus den klassischen Werken aller Zeiten und Nationen zusammenzusetzen, die nötige Veranlassung geben, indem für diese Werke, wie für die reinen Musikwerke der verschiedenen Stile, zunächst erst die richtige Darstellungsweise, ganz in dem Sinne und unter denselben Rücksichten, wie bei jenen Musikwerken, sorgfältig erforscht, gelehrt und als gültig festgesetzt werden muß. Alles für dort Ge-

sagte gilt hier mit gleichem Gewichte; denn es handelt sich hier wie dort zu allernächst um den Geist und die Form der Aneignung und Wiedergabe von Werken, welche unsrer unmittelbaren Empfindung entrückt, und durch keinerlei kenntliche Überlieferung gegenwärtig erhalten worden sind. Die Schwierigkeiten, auf welchen die Besitznahme dieses Einflusses, sowie seine Durchführung stoßen werden, dürfen uns, soll das ganze Werk der Grundlegung einer auf die Bildung des Kunstgeschmackes berechneten Schule nicht sofort untergraben werden, nicht abschrecken. Vor allem auch darf die rasch sich einstellende Gunst des Publikums für uns unzweifelhaft sein, denn dieses, welchem nun doch einmal die klassischen Werke aller Zeiten, mögen sie ihm noch so unverständlich sein, schon aus reinem Repertoirebedürfnisse vorgeführt werden, wird schnell begreifen, daß seine Teilnahme an unsern ernsten Studien sich lediglich darauf zu beschränken habe, jene Werke jetzt richtig lebenvoll und dem einfachen menschlichen Gefühle verständlich dargestellt zu erhalten. In welches Verhältnis das Publikum, sobald es auf dem Wege des richtigen Verständnisses der klassischen Werke aller Zeiten sich für den wahren Genuß an den Leistungen der theatralischen Kunst befähigt hat, sich dann zu denjenigen Leistungen des Theaters versetzt sehen wird, welche schon ihres richtigen, keinem Stile, sondern nur der Manier und Routine angehörenden Gehaltes wegen zu schöner und fesselnder dramatischer Darstellung gar nicht gelangen können: dies wird sich endlich wohl leicht aus der Erfahrung ergeben, wie es dem Kenner der hier vorliegenden Fragen schon jetzt klar vorschwebt. Sobald wir als unverrückbare Norm das eine festhalten, alles, was im Theater gegeben wird, gut und richtig zu geben, ist zunächst diejenige Seite unsres Repertoires bezeichnet, welche sich einzig dieser Bemühung lohnt. Da dem Theater aber auch die immerhin bedenkliche Tendenz einer Unterhaltungsanstalt, wie sie die Bevölkerung unsrer größeren Städte bedarf, beigegeben ist, und es selbst bis zur Alarmierung der Polizei führen könnte, wollten wir dieser Tendenz, etwa durch zu starke Reduktion der Zahl der Theaterabende, schroff entgegentreten, so müßten wir darauf sinnen, wie die eigentliche triviale Tendenz demjenigen theatralischen Institute fern bleiben solle, welches anderseits zur Ausbildung eines edleren Kunstgeschmackes so entscheidend beizutragen be-

rufen ist. Auf welchem Wege hierfür vorzuschreiten wäre, um mit humanem Gewährenlassen, und ohne naiven Gewohnheiten aufreizend entgegenzutreten, dennoch in klar ersichtlicher Weise den Zweck, den wir uns gestellt, zu erreichen, muß uns eine umsichtige Beurteilung des Wertes und der Tendenz vorliegender Bestrebungen des praktischen Lebens lehren. Wir werden uns dieser Lösung alsbald auf rein empirischem Wege nähern, sobald wir, bereits so sehr weit im Verfolgen der rein theoretischen Konstruktion unsrer beabsichtigten Bildungsanstalt gelangt, uns nun der Besprechung der praktischen Möglichkeiten ihrer wirklichen Ausführung als lebensvoller Institution zuwenden.

Indem ich einer Kommission Sachverständiger und gewissenhafter Männer im voraus es übergeben wissen möchte, zur Überwindung der großen Schwierigkeiten mitzuwirken, welche die rein persönlichen Rücksichtsnahmen bei der Ausführung des vorzulegenden Planes mit sich führen werden, fühle ich mich jetzt gedrungen, Euerer Majestät demnach auch meine Ansicht darüber mitzuteilen, welches Verfahren einzuhalten wäre, um die von mir erzielten Einrichtungen praktisch ins Leben zu rufen. Die eine große Schwierigkeit der Beseitigung der jetzigen, als erfolglos erkannten Einrichtungen im hiesigen Königlichen Konservatorium, glaube ich gänzlich übergehen zu müssen, weil sie administrative Probleme von rein persönlicher Beziehung betreffen, zu deren Lösung ich unter keinen Umständen mich berufen fühlen kann. Ich muß daher, um meinen Plan zu entwickeln, von der Annahme ausgehen, es werde der einzig hierzu berufenen königlichen Behörde gelingen, die Schwierigkeiten dieser nötigen Beseitigung in befriedigender Weise zu überwinden, um der zunächst erforderlichen Reduktion des Königlichen Konservatoriums auf seine anfängliche Grundlage einer reinen Gesangsschule Raum zu verschaffen.

Die Bestellung dieser Gesangsschule erachte ich als eine besonders schwierige Aufgabe. Schon die Erfahrung, daß in keinem deutschen Konservatorium die Gesangslehre mit wahrhaftem Erfolge geflegt worden ist, muß uns diese Schwierigkeit bezeugen. Gewiß ist es, daß keine Studium einer so angelegentlichen persönlichen Aufmerksamkeit bedarf, als der Gesangsunterricht. Bis zu einer wirklich fehlerfreien Entwicklung der menschlichen Stimme, namentlich in Deutschland, und unter dem Einflusse

der deutschen Sprache, erfordert es der unausgesetzten, bis in das einzelnste gehenden Überwachung, der mühseligsten und geduldprüfendsten Übungen. Während für alle Instrumente die Gesetze der Technik ihrer Erlernung durchaus fest begründet sind und von jedem ausgebildeten Exekutanten eines Instrumentes dem Schüler nach sicheren Normen gelehrt werden können, ist die Technik des Gesanges noch heute geradeswegs ein Problem, welches durch unsre Schule daher erst endgültig gelöst werden soll. Die Bildung tüchtiger Hilfslehrer unter einem seiner Aufgabe vollkommen gewachsenen Gesangsdirektor wird daher zuvörderst als unerläßlich in Betracht zu ziehen sein. Der eigentliche Gesangsunterricht kann, wie der der andern Instrumente, sowie auch der theoretischen Musikwissenschaft, nur ein privater, d. h. einzeln, nicht kollektiv zu erteilender sein: während zu diesem Unterrichte hier in den vorzüglicheren Mitgliedern des königlichen Hoforchesters die Lehrer für die Instrumente bereits vorhanden sind, müßten diese für den Gesang eigentlich erst geschaffen werden. Den vorhandenen und sonst noch zu berufenden Gesangslehrern, welche mit der Zeit aus den gebildeten Schülern selbst am besten sich werden gewinnen lassen, würde zunächst eine reiflich zu erwägende Verständigung über Annahme und Feststellung der zweckmäßigsten Methode aufzugeben sein. Dem Gesangsdirektor liegt es ob, die Durchführung dieser Methode durch genaueste Beaufsichtigung des einzelnen Unterrichtes der Schüler zu überwachen und zu berichtigen.

Ich glaube nun, daß von dem Erfolge dieser Studien zunächst der ganze weitere Ausbau einer größeren Musikschule abhängig gemacht werden müsse, und halte es daher für unerläßlich, erst diesen Erfolg, nämlich, ob es uns gelingen werde, eine zweckmäßige Methode für Gesangsausbildung als vollkommen bewährt und endgültig festzustellen, in Geduld abzuwarten, und alle Sorgfalt, sowie die vorhandenen Mittel, ihm einzig zuzuwenden, ehe wir das Institut zu erweitern gedenken. Erreichen wir dieses eine, ist eine Gesangsschule auf überzeugend sicherer Grundlage und mit unwiderleglichem Erfolge gekrönt, zustande gebracht, so ist das schwierigste, nirgends nur richtig noch begriffene Problem gelöst, und der feste Grund zu jeder weiteren Ausbildung der Anstalt gelegt.

Wie in den Elementen des Gesanges Sprache und Ton

sich berühren, reichen bei seiner höheren Ausbildung und Anwendung Musik und Poesie sich die Hand. Zunächst schon, um den Ton auszubilden, bedarf es der Mitwirkung der Sprache, jedoch hier nur erst nach der untergeordneteren sinnlichen Bedeutung des Wortes, so daß eben für den Elementarunterricht der Stimmbildung der Gesangslehrer selbst für die Erfordernisse des Sprachunterrichtes genügen muß. Stellt sich der Erfolg unsrer bis dahin gerichteten Bemühungen als günstig heraus, so wird nun hierfür, auf dem höheren Stadium der Gesangsausbildung angelangt, die Mithilfe eines Lehrers der Sprache und Deklamation nötig. Zunächst bloß für den Unterricht des Sängers herangezogen, würde seine Bedeutung und Wirksamkeit uns von selbst darauf hinweisen, seine Tätigkeit auch auf die Ausbildung von Jüngern der reinen Schauspielkunst auszudehnen. Diese sehr naheliegende Erweiterung, welche von den wichtigsten Folgen sein müßte, hätten wir sogleich bei der Wahl des betreffenden Lehrers auf das ernstlichste in das Auge zu fassen, und gelänge es, hierfür einen besonders befähigten und gebildeten Mann zu finden, so würde diesem die Direktion der wirklichen Theaterschule zu übergeben sein, welche meines Erachtens vervollständigt sein würde, wenn ihm ein Unterlehrer für die rein sprachlichen und deklamatorischen Studien, sowie ein, den höheren Anforderungen der plastischen und mimischen Ausbildung des Schülers entsprechender, wirklich gebildeter Ballettmeister beigegeben würde. Der Mitgenuß des Unterrichtes der reinen Schauspielschule würde nun wiederum dem Zöglinge der Gesangsschule zugute kommen, dessen Fähigkeiten bis zum Erfassen der dramatischen Laufbahn entwickelt sind, so daß mit der Konstituierung der Theaterschule die zweite Phase des Ausbaues der ganzen Bildungsanstalt, deren erste die reine Gesangsschule einnahm, ihren Abschluß gefunden haben würde.

Im Bedürfnisse der reinen Gesangsschule, wenn sie bis über die elementare Stimmbildung hinaus sich bereits als erfolgreich erwiesen hat, liegt aber wiederum die Veranlassung zu einer dritten Entwicklungsphase, nämlich die der musikalischen Theorie, in betreff der nötigen Aneignung der Kenntnisse der Harmonie und der Befähigung zum analytischen Verständnisse der vorzutragenden Kompositionen. Als einzig praktische, von der Schule selbst unmittelbar zu pflegende Grundlage für die hier gemeinte

Erweiterung nach der Seite der reinen Musik hin habe ich zuvor umständlicher das Klavierspiel, mit der hiermit verbundenen Anweisung zum Verständnisse und zur Beurteilung des höheren musikalischen Vortrages überhaupt, bezeichnet. Auf meine eingehende Darstellung dieses Zweiges der musikalischen Bildung mich beziehend, würde ich mit der Bestellung eines geeigneten Lehrerpersonals für den Klaviervortrag den letzten Bedürfnissen für das eigentliche praktische Lehrfach der erweiterten Musikschule als entsprochen ansehen, weil für die übrigen Instrumente (die eigentlichen Orchesterinstrumente) besondere Lehrer nicht zu bestellen sein würden, sondern die Verwendung der hierzu geeigneten, bereits vorhandenen Lehrkräfte nur nach systematischer Anordnung zu organisieren wäre.

Ich muß meine Gedanken hierüber deutlicher entwickeln.

Es hat keinen Sinn, neben einer offiziellen Musikschule einen sich selbst überlassenen Privatlehrerstand für den musikalischen Unterricht bestehend zu denken. Die Musikschule kann nur dann ihrer wiederholt bezeichneten Tendenz entsprechen, wenn sie durch ihren belebenden und bildenden Einfluß die ganze Geschmacksrichtung mindestens der Stadt, in welcher sie wirkt, beherrscht. Anstatt also neben einem zerstreuten Privatlehrerstand einen beschränkteren offiziellen Lehrerstand, abgeschlossen durch die Mauern ihrer Lokalität zu formen, soll sie sämtliche Musiklehrer der Stadt zur Wirksamkeit für ihre Zwecke heranziehen, und so sich einfach zum dirigierenden Haupte der bisher zerstreuten Glieder machen, indem sie gewissermaßen nur den Musikunterricht organisiert und ihre höhere Tendenzen ihm einbildet. Die bestellten Hauptlehrer der einzelnen Zweige würden demnach eigentlich zu Direktoren der betreffenden Lehrabteilungen ernannt sein, und für ihre Funktionen würden in der stets nach den Umständen zu erneuernden Organisation und fortgesetzten Überwachung des in ihr Fach schlagenden Unterrichtes, der, dem Institut sich anschließenden, Lehrer bestehen.

Die beabsichtigte Organisation der Lehrfächer ist am leichtesten durch die Beleuchtung des Verhältnisses klar zu machen, in welches die Musikschule zu den Musikern des Königlichen Hof-Orchesters zu treten hätte, weil hier alles uns nötige Lehrermaterial korporativ vereinigt vorhanden ist. Offenbar würde es töricht sein, an besonders zu bestellende Lehrer für die einzelnen Orchester-

instrumente denken zu wollen, während bei der Besetzung der betreffenden Stellen im Königlichen Hoforchester bereits auf die Akquisition der besten Meister der bezüglichen Instrumente Bedacht genommen ist. Den verschiedenen Meistern der vorzüglichen Hauptinstrumente des Orchesters würden somit von der Direktion des betreffenden Lehrfaches der Musikschule die Schüler, deren allgemeine musikalische Ausbildung sie übernommen hat, zum Unterrichte auf den betreffenden Instrumenten übergeben, und der Anteil der Direktion an diesem Unterrichte würde nur darin zu bestehen haben, daß sie den Erfolg desselben überwacht und, der ausgesprochenen höheren Tendenz der Schule gemäß, durch richtige ästhetische Geschmacksbildung für den klassischen Vortrag steigert. Dieses geschieht einerseits durch periodisch wiederkehrende Spezialprüfungen, mit Hinzuziehung des Lehrers, dessen Methode selbst hierbei, soll er das Vertrauen der Musikschule bewähren, einer nötigen Kritik unterworfen sein muß; andernteils durch gemeinsame Übung im Vortrage von Orchesterstücken, unter der unmittelbaren Anleitung des Dirigenten der Musikschule.

In gleicher Weise, wie die dem Königlichen Hoforchester angehörenden Meister der einzelnen Orchesterinstrumente, würden die leicht zu ermittelnden vorzüglichen Privatlehrer Münchens im Gesang, im Klavierspiel, in der Kompositionslehre usw. je nach Bedürfnis zur Mitwirkung im Unterrichte der Musikschule heranzuziehen sein. Das Mittel der Überwachung ihres Unterrichtes, sowie der Geltendmachung des höheren Einflusses der Schule auf denselben, bliebe immer das gleiche wie für die Orchesterschule, nämlich: die periodisch, je nach Verhältnis häufiger, wiederkehrenden Prüfungen der Schüler mit Hinzuziehung der Lehrer, sowie die bis vor die Öffentlichkeit gelangenden gemeinschaftlichen Übungen.

Die letzte Phase der Erweiterung der Musikschule wäre daher ihre Ausbildung zu einem vollständigen Orchesterinstitute, mit dessen Begründung sämtliche im Orte vorhandenen musikalischen Lehr- und Ausführungskräfte, mehr oder weniger unmittelbar, in den Leistungen der Schule umfaßt würden, so daß keine wesenhafte Kraft hiervon ausgeschlossen wäre. Das wirklich angestellte Personal der Schule dürfte, auf diese breite Grundlage der Vereinigung aller vorhandenen Lehrkräfte sich stützend, ziemlich vereinfacht werden. Bei vollkommen durch-

geführter Organisation des zweckmäßig überwachten Privatunterrichtes bedürfte es fast nur der Direktoren der einzelnen Unterrichtszweige, und ich glaube, daß in Zukunft dem Gesangsdirektor, dem Direktor der Theaterschule, dem Dirigenten des Klavierspieles und endlich dem des Orchesters (welchen beiden die Kompositions- und höhere Vortragslehre mit obliegen würde) höchstens ein angestellter Unterlehrer als Substitut beizugeben nötig sein würde, während aller eigentlicher direkter Unterricht den der Schule sich anschließenden Privatlehrern, gegen Vergütung der einzelnen Lektionen nach getroffenen Übereinkommen, zugewiesen wäre.

Fassen wir also alles zusammen, worin die ostensible Haupttätigkeit der Musikschule bestehen würde, so wäre dies die unausgesetzte Prüfung des Unterrichtes, verbunden mit zweckmäßig geleiteter, gemeinschaftlicher Übung. In unmittelbare Berührung mit dem Publikum träte dann die Schule durch Vorführung der Übungserfolge, als Konzert- und Theateraufführungen. Indem ich hier nur andeute, daß das selbständige Bestehen des Orchesters und des Theaters, als Administrativkomplexe für sich, durchaus unberührt gedacht wird (denn auch die Mitwirkung des gesamten Orchesters in den rein musikalischen Aufführungen der Schule würde als aus den Einnahmen derselben besonders zu honorierend angenommen), will ich nur die Bestimmung ausgedrückt sehen, daß der Einfluß der Schule sich lediglich auf den Geist der Leistungen beider Institute zu äußern haben soll, d. h. was durch das Orchester und das Theater bisher unorganisch, unzusammenhängend, unreif, unrichtig und deshalb von unentschiedener, ja fehlerhafter Wirkung dem Publikum vorgeführt worden ist, soll nun, einzig richtig, schön und allgemein verständlich ausgeführt, der Öffentlichkeit geboten werden.

Und hiermit ist zunächst die wahrhaft konservative Tendenz ausgesprochen, die klassischen Werke der Vergangenheit durch Feststellung und Ausübung ihrer richtigen Vortragsweise in dem Sinne zu fördern und zu erhalten, daß hierdurch nicht nur der Sinn für richtigen und schönen Vortrag, als edler Kunstgeschmack, den Künstlern selbst zugeeignet, sondern auch der allgemeine Kunstsinn zu der höchsten, auf dieser Grundlage einzig dem deutschen Geiste bestimmten, Ausbildung und Fähigkeit ge-

langen würde. Auf dieser Höhe angelangt, würde unsre Musikschule erst die Basis gewonnen haben, von welcher aus sie, als wirkliches „Konservatorium" für Musik wirkend, auch anregend und ermöglichend auf die weitere Entwicklung der Kunst Einfluß üben könnte, und zwar einfach dadurch, daß sie, außer der Anregung des klassischen Beispiels, vorzüglich die zur Hervorbringung edler neuer Kunstwerke geeigneten Kunstmittel an die Hand gebe. Worin diese Anregung und Hilfsleistung dann bestehen würden, dürfen wir leicht erkennen, wenn wir uns zuvor den Erfolg der bis dahin geleiteten Bemühungen vergegenwärtigen.

Unstreitig ist der ganzen Anlage des Deutschen eine große, andern Nationen kaum erkennbare, Aufgabe vorbehalten. Die ausnehmenden Schwierigkeiten, mit denen die Entwicklung der deutschen Kunst zu ringen hat, und welche recht klar zu machen zum Teil mein Bestreben im vorhergehenden war, beruhen fast hauptsächlich in jener Anlage, der wir, wenn sie glücklich ausgebildet wird, den Charakter der Universalität beilegen müssen. Was unser Hindernis für die Reife und Korrektheit unsrer Leistungen ist, macht zugleich die große Bedeutung unsrer Kunsttendenz aus. Daß wir Bach, Beethoven, Goethe und Schiller uns nur inkorrekt vorzuführen vermögen, zeigt bloß, wie hoch die Anlage des deutschen Geistes über die Beschränkung der Verhältnisse durch Zeit und Raum erhaben ist. Was die Ungunst dieser Verhältnisse uns heute und hier verwehrt, muß uns zu erreichen doch einst vorbehalten sein, da jene großen Meister gerade so und nicht anders die Bedingungen für ihr Verständnis aus tief innerlichem Grunde zu bilden sich genötigt fühlten. Während der italienische und französische Künstler in Mitte seines Volkes im Triumph getragen wird, gleicht der edle deutsche Meister Friedrich dem Großen, als er bei Kollin allein zum Angriff einer Schanze vorrückte, und erst beim Umsehen gewahr wurde, daß seine Grenadiere weit zurückblieben. Diese Schlacht war verloren; aber noch im gleichen Jahre schlug sein kleines Heer die wunderbaren Schlachten von Roßbach und Leuthen, zum Staunen der Welt.

Keine noch so erhabene Erscheinung steht gänzlich losgelöst vom Boden der menschlichen Umgebung da; in etwas ist jeder Deutsche seinen großen Meistern verwandt, und dieses Etwas

ist eben der Natur des Deutschen nach einer bedeutenden Entwicklung fähig, und deshalb einer langsamen Entwicklung bedürftig. Der deutsche Sinn für wahre Poesie und Musik ist keine Fabel. Wenn ein deutsches Mädchen heute bei der Vorführung der entstellendsten Farce, die wohl je einem edlen deutschen Dichtergebilde als parodistisches Gewand umgeworfen ist, bei der Aufführung der Gounodschen Pariser Boulevardoper „Faust", in Tränen ausbricht, so kommt den gebildeteren Beobachter fast ein ähnlicher Jammer an, wie dem Goetheschen Faust bei seinem Eintritte in den Kerker: er ist erstaunt, wie das Gefühl für das Echte und Wahre so wunderlich irregeleitet und gemißbraucht werden kann, daß hier nicht ästhetischer Ekel sofort vor der Verzerrung und Lüge zurückschreckt. Dennoch fließen diese Tränen des deutschen Mädchens aus einem Quell der Empfindung, der nicht urverschieden von dem Borne sein muß, aus welchem der große Dichter selbst die Begeisterung zu seinem Gretchen schöpfte. Nicht nur, daß aus unsrer Mitte Beethoven und Goethe hervorgingen, sondern auch, daß ihre Werke, trotzdem wir sie noch nie ganz deutlich uns vorführen konnten, ahnungsvoll von uns begriffen und geliebt werden, zeugt für unsre bedeutenden Anlagen. Wenn ich im Pariser Conservatoire seinerzeit die rätselhafte neunte Symphonie Beethovens auf das Publikum bis zur Ekstase wirken hörte, so geschah dieses infolge einer so unglaublich vollendeten Technik der Ausführung, daß ich in Zweifel geriet, ob es nicht eben nur diese äußerste Virtuosität der Leistung des Orchesters gewesen sei, welche diese Wirkung hervorbrachte. Gewiß ist es, daß im Gegensatze hierzu die bei uns zur Gewohnheit gewordene Anerkennung dieses jetzt sehr häufig aufgeführten wunderbaren Werkes mir, der ich die meist sehr undeutliche Aufführungsart derselben zu jener Pariser Leistung halten konnte, wiederum Zweifel darüber erweckte, ob das Verständnis des Publikums nicht nur ein rein vorgebliches wäre. Hier wie dort möchte der Zweifel, wenn er sich ganz auf die eine Seite werfen sollte, zu weit gehen. Immerhin müßte dem deutschen Publikum eine nähere Verwandtschaft mit dem Geiste des Meisters zugesprochen werden, selbst wenn es vorläufig nur der liebevollen Autorität in seiner Anerkennung sich fügte. Diese Autorität eingeführt zu haben, bleibt gewiß kein geringes Verdienst der ehrenwerten Meister, denen wir diese

Einführung verdanken. Daß die wahre Religion erst durch das erhabene Beispiel der Märtyrer und Heiligen selbst in das tiefste Innere der Menschenbrust, als unerschütterlicher und beseligender Glaube, eindringen kann, bedarf fast immer der Voraussetzung, daß dieser Glaube vom Volke zuvor schon auf Autorität hin angenommen sei. Wir zürnen dem Bischof von Paris nicht, welcher die heidnischen Scharen der normännischen Eindringlinge durch Überwerfung von weißen Hemden haufenweise zu Christen umtaufte: durch dieses weiße Hemd war der Götzendiener aus seiner früheren Genossenschaft ausgeschieden, und nun dem Prediger erkennbar, der ihm das Heiligtum der neuen Lehre auch in das Herz gießen konnte. Was für die Verbreitung des Glaubens an unsre großen Klassiker unter dem Publikum bei uns gewirkt worden ist, gehört zu den anerkennungswertesten Verdiensten deutscher Meister, und nirgends bietet uns die Erfahrung eine auffallendere Veranlassung zur Würdigung solcher Verdienste, als hier in München, wo die Verbreitung jenes Glaubens der Tätigkeit eines Mannes zu verdanken ist, welcher, wenn er seinem Publikum zunächst auch nur jene weißen Hemden der ersten Heidenbekehrung umwarf, hiermit allerdings zu beginnen hatte, um den Boden einer wahrhaft musikalischen Bildung vorzubereiten.

Unzweifelhaft ist hierdurch einzig auch dem Verständnisse der verbreiteten Werke die Bahn gebrochen worden. Die Frage nach dem Grade der Wahrheit dieses Verständnisses wird nun aber dann ernstlicher und entscheidungsvoller, wenn es sich darum handelt, den Erfolg desselben auf den Geist und den Stil der nachfolgenden schaffenden Musiker nachzuweisen. Hier ist nun ersichtlich, daß bisher der eigentliche ganze und wahre Beethoven noch ohne wirklichen und heilsamen Einfluß auf die Gestaltung des Musikstiles der neueren Zeit geblieben ist. Die seltsame weichliche, gestaltungslose, aus verschiedenen Stilarten oberflächlich gewobene Manier der Orchesterwerke der Nach-Beethovenschen Schule läßt vor allen Dingen gänzlich den Einfluß der staunenswerten Plastik des Beethovenschen Musikstiles vermissen. Das in den letzten Dezennien eingetretene häufigere Befassen mit den Werken der letzten Periode des Meisters, namentlich mit seinen letzten Quartetten, kann uns noch in keiner Weise als aus einem wachsenden Verständnisse

derselben hervorgegangen erscheinen; hiervon überzeugt uns einerseits die eindruckslose Vortragsweise dieser Werke, wie anderseits der Mangel alles Einflusses derselben auf die Manier der neueren Komponisten. Da das letztere zum großen Teile aus dem ersteren erklärlich sein würde, so wäre hier wieder genügende Veranlassung, auf die großen Nachteile des heutigen Musikwesens in Deutschland hinzuweisen. Gerade diese letzten, im tiefsten Grunde genommen den allermeisten deutschen Musikern noch gänzlich problematisch geltenden Quartette Beethovens, werden von einer Gesellschaft französischer Musiker in Paris seit länger in vollendeter Weise exekutiert: diesen Erfolg verdanken diese Künstler dem redlichen Fleiße, welchen sie jahrelang ihrer Aufgabe einzig widmeten, und der, von sehr richtigem Gefühl geleitet, einzig auf den Gewinn des richtigen Vortrages für die gesangsmelodische Substanz dieser anscheinend so schwer verständlichen Werke gerichtet war. Sie hielten hierbei keine noch so unscheinbare Phrase, keinen Takt für erledigt, ehe es ihnen nicht gelungen war, diese melodische Substanz durch Auffindung der ihr entsprechenden Technik des Vortrages sich vollständig anzueignen, und der wirklich auffallende Erfolg hiervon ist nun, daß ein solches, für schwülstig und unverdaulich geltendes Musikstück plötzlich in der Weise melodiös ansprechend und fließend erscheint, daß das naiveste Publikum gar nicht begreifen kann, warum diese Kompositionen für unverständlicher als andre gelten konnten. Dies ist ein Triumph, den wir französischen Musikern nicht länger mehr gönnen sollten; denn bei uns müßte gerade das innige Verständnis dieser wunderbaren Werke einen wichtigeren und nachhaltigeren Einfluß ausüben, namentlich durch ihre Einwirkung auf die Gestaltung und Bildung eines der deutschen Musik einzig vorbehaltenen Stiles auch in der Komposition. Das musikalische Ausdrucksvermögen ist eben durch jene uns im Grunde noch unkenntlich gebliebene letzten Werke des wunderbaren Meisters, nach einer Seite hin entwickelt worden, welcher die Musik der früheren Perioden sich oft absichtlich noch ferne halten mußte: ich will diese Richtung hier das *zart und tief Leidenschaftliche* nennen, durch dessen Ausdruck die Musik erst auf die gleiche Höhe mit der Dichtkunst und der Malerei der großen Perioden der Vergangenheit erhoben worden ist. Während Dante, Shakespeare, Calderon,

und Goethe, gleich den großen Meistern der italienischen und niederländischen Malerei, mit dem hier bezeichneten Ausdrucke sich aller Gegenstände der Darstellung der Welt und der Menschen bemächtigten, und erst hierdurch wirklich imstande waren, Welt und Menschen wirklich darzustellen, galt in der Musik bisher noch ein Axiom, welches sie als Kunstgattung offenbar degradierte, und welches dem rein sinnlichen Gefallen, der reinen gefälligen Unterhaltung an der Musik entnommen war. Bis wohin diese beschränkte Ansicht der Musik, namentlich dem beängstigenden Eindrucke der unverstandenen letzten Werke Beethovens gegenüber, noch jetzt sich verirrt, erkennen wir aus den platten Behauptungen moderner Ästhetiker in der Aufstellung ihrer Theorien vom Schönen in der Musik. Hiergegen gilt es, uns des ganzen, vollen Gehaltes der reichen Hinterlassenschaft unsrer großen Meister wahrhaft erst zu bemächtigen, um darüber, welche Entwicklung der Musik vorbehalten ist, durch die volle Erkenntnis dessen, bis wohin sie sich schon in Wahrheit entwickelt hat, uns das rechte Licht zu verschaffen.

Die hier angeregten Fragen, so weit sie auch rein theoretisch zu erörtern sind, bedürfen natürlich der sorgsamsten, bis in das einzelnste gehenden Ergründung, um im Zusammenhange mit den praktischen Bestrebungen der Schule auch wissenschaftliche Geltung zu erlangen. Im höchsten Grade hindernd tritt uns hier der traurige Zustand der Kritik entgegen, deren musikalische Seite in unsern Zeitschriften auf eine nicht länger straflos zu lassende Weise gehandhabt wird. Gewiß habe ich nicht nötig, den bereits übermäßig anwachsenden Umfang dieser Gedenkschrift auch durch eine nähere Beleuchtung des Unwesens der heutigen Zeitungskritik auszudehnen. Der unerhörte Leichtsinn, die unverzeihliche Gleichgültigkeit, mit welcher selbst die gewissenhaftesten Redaktionen unsrer Zeitungen die Rubrik „Musik und Theater" den unberufensten Schwätzern überlassen, sobald sie nur das Publikum einigermaßen zu belustigen verstehen, ist keinem ruhigen Beobachter ein Geheimnis. Da die Lehre des richtigen Geschmackes von der Schule ausgehen soll, müßte daher auch dafür gesorgt werden, daß die Unterhaltende Belehrung hierüber ebenfalls in ihrem Sinne geleitet würde. Eine von der Musikschule zu gründende, und durch die Hauptlehrer derselben zu verfassende Zeitschrift, als Organ der Münchener Musikschule,

dürfte daher als sehr zweckentsprechend sofort in das Auge gefaßt werden. Die Nummern dieser Zeitschrift hätte zunächst das wirkliche Tagebuch der Schule zu füllen, indem sie Rechenschaft und Bericht von den Leistungen derselben gäbe; dann wäre die Besprechung der zur Feststellung der einzuhaltenden Unterrichtsmethoden angeregten Aufgaben und Probleme, in didaktischer Weise, zur Verständigung der Lehrer, wie zur Bildung der Schüler auszuführen, und endlich die höheren Tendenzen der angestrebten Stilerweiterungen in kritischer und spekulativer Form zwischen den Künstlern selbst und dem Anteil nehmenden Publikum zu vermitteln.

So weit die unmittelbare Wirksamkeit der Schule: somit, bis zur wirklichen Anteilnahme an der Bildung des Stiles der Musikwerke der Zukunft. Daß nun die eigentliche Schöpfung dieses Stiles nur im Geiste der Produktion der gegenwärtig schaffenden Künstler beruhen kann, liegt am Tage; daß hier der individuellen Begabung des Berufenen alles endgültig zu gestalten einzig vorbehalten sein kann, bedarf keiner Bestätigung. In welcher Weise nun dem strebenden Künstler der Gegenwart durch unsre Schule die richtigen Mittel zur Aufführung seiner Arbeiten gegeben werden können, welchen Anteil die Schule an den praktischen Leistungen unsrer jungen Tonsetzer nehmen soll, wird sich nach dem Gehalte und den Tendenzen dieser Leistungen selbst am besten bemessen lassen. Den Konzert- und Theateraufführungen der vom Einflusse der Schule geleiteten Institute hatten wir zunächst die konservative Tendenz der Bildung und Erhaltung des richtigen Vortrages der Meisterwerke der Vergangenheit zugeteilt. Neben dieser Tendenz mußte daher auch diejenige der richtigsten Aufführung und Darstellung der Arbeiten des strebenden und schaffenden Künstlers der Gegenwart aufrichtig gefördert werden können. Solche Arbeiten nun, die sich für die ihnen nötige Vortragsweise unmittelbar an den Stil einer bereits gepflegten, und zum richtigen Ausdrucke gebrachten Richtung anschließen, und somit für ihre Aufführung keiner besonderen Studien in diesem bedeutender gefaßten Sinne bedürfen, könnten sehr wohl den Aufführungen der älteren Werke, im geeigneten Anschlusse, vielleicht auch in besonderer Zusammenstellung mit dem ihm zunächst Verwandten, eingereiht werden. Über den Wert und die Zulassungsfähigkeit derselben

würde eben die Schule selbst zu entscheiden haben. Während wir uns nun vorbehalten, schließlich zu zeigen, welche Aufführungsweise wir denjenigen Arbeiten als einzig entsprechend gesichert wünschen, welche in ihrer Art neu, und auf Erweiterung des bisher gepflegten Stiles abzielend, zugleich das Problem der Erneuerung und Erweiterung der ihnen nötigen Vortragsweise stellen, erwähnen wir für jetzt noch der Fälle, in welchen es sich um musikalische oder dramatische Arbeiten handelt, denen weder nach der einen noch der andern Seite hin eine klar erkenntliche Stellung zuzuweisen wäre; also die Arbeiten der eigentlichen Routine oder Manier. Der offenbaren Unfertigkeit bei Arbeiten dieser Gattung würde natürlich nur belehrende Zurückweisung zu erteilen sein; für Arbeiten jedoch, denen, wenn ihnen auch kein höherer Stil nachzuweisen ist, dennoch Eigentümlichkeit der Erfindung, sowie drastische Eigenschaften des Ausdruckes, ja vielleicht schon Wirksamkeit durch den Gegenstand allein nicht abgesprochen werden kann, müßte, sobald wir sie aus höheren Gründen doch von der unmittelbaren Einreihung in die Werke des klassischen Stiles auszuschließen hätten, immerhin ein Weg, vor das Publikum zu dringen, eröffnet bleiben. Wir meinen hier die aus den eigentlichen Tendenzen des Tages hervorgehenden, im Zusammenhange mit dem leicht erregbaren Gefallen der Menge an ungewählterer Unterhaltung, vielleicht einzig auf die Wirksamkeit beliebter Darstellungstalente berechneten, oft mit Frische und natürlichem Geschicke hervorgebrachten Arbeiten der eigentlichen Tagesliteratur, in denen sich oft großes Talent und entwicklungsfähige Originalität zeigen können, somit den eigentlichen Quell des unmittelbaren Volkslebens, wie es nun einmal, mit Fehlern und Vorzügen, nach eigenem Belieben sich gestaltet. Den Produktionen dieser Gattung hätten wir nichts zu versperren, noch wäre aber auch ihre Förderung unsrer Bemühung übergeben: sondern hierfür haben wir einfach nur gewähren zu lassen, indem der Zeitgeist schon immer dafür sorgt, daß diejenigen, welche ihm schmeicheln, nicht unmittelbar verderben. Volkskonzerte und Volkstheater sind die Losung der Gegenwart. Ich bin der Meinung, daß dem leidenschaftlichen Eifer unsrer städtischen Bevölkerungen für ihre Unterhaltung keinerlei Erschwerung in den Weg gelegt werden darf: je mehr wir sehen, daß das Volk sich auch für diese

Bedürfnisse selbst zu helfen sucht, desto sorgsamer haben wir nur darauf bedacht zu sein, daß aus dem Kreise der höheren Kunsttendenzen ein wahrhaft geschmacksbildender Einfluß auch nach dieser Seite hin sich erstrecke, was wir, sobald wir nicht einfach verbieten wollen, nur durch das gute Vorbild, durch das belehrende Beispiel bewirken können. Je mehr wir daher auch in München dem sich gründenden großen Volkstheater Raum und Freiheit zur Übung seiner Kräfte zu belassen haben, desto angelegentlicher haben wir auf die Tüchtigkeit und Reinheit der Leistungen der Schule und der ihrer Leitung zugewiesenen musikalischen und theatralischen Anstalten zu halten. Sobald es gelingen sollte, dem Volkstheater eine wirklich populäre, den Volksgeist rein und lauter darstellende Tendenz einzuprägen, würde unsre Schule sogar eifrig seine Leistungen zu beachten haben, vielleicht in der Hoffnung, für Form und Gehalt hier am Quelle der Unmittelbarkeit erfrischende Züge schöpfen zu können. Leider aber stehen einer so günstigen Erwartung von den Leistungen einer solchen Unterhaltungsanstalt noch manche, nur zu wohl begründete Befürchtungen entgegen; sie beruhen einesteils auf unsrem Urteil über den ganzen allgemeinen Zustand der theatralischen Kunst in Deutschland, über den wir uns schon anfänglich zu vernehmen lassen hatten; andernteils auf dem ökonomisch-spekulativen Charakter einer solchen Anstalt, der ihr, als Aktienunternehmung, notwendig den eigentlichen grundverderblichen Stempel aller scheinbar gemeinnützigen Unternehmungen unsrer merkantilischen Zeit aufdrückt.

Indem wir daher diese Unternehmungen gänzlich ihrer Selbstbestimmung überlassen, und ihnen zugewiesen wissen wollen, was der Geltendmachung unsrer höheren Tendenz nur hindernd beigegeben sein müßte, darf ich schließlich nun aber auf diejenige Institution nochmals hinweisen, von welcher ich mir allerdings nicht nur die Förderung der höchsten Interessen der Kunst selbst, sondern zugleich auch die Begründung und Pflege eines wahren nationalen Sinnes für diese höchsten Interessen versprechen zu können glaube.

Schon in der Einleitung meines Berichtes gedachte ich der einfachen Grundlage der hier gemeinten bedeutungsvollen original-deutschen Nationalinstitution. Die Konstruktion dieser Grundlage ward mir durch das Bedürfnis vorgezeichnet, da ich,

den herrschenden Übelständen des deutschen Theaters gegenüber, keine andre Möglichkeit guter und richtiger Aufführungen meiner neueren dramatischen Arbeiten ersah, als durch das Mittel von Musteraufführungen durch ein besonders kombiniertes, und eigens zum Zwecke der richtigen Darstellung dieser Werke angeleitetes Künstlerpersonal, sowie in einem lediglich dem Zwecke solcher Aufführungen dienenden, eigenen Theaterlokale, unter Vermeidung aller derjenigen Störungen, welche durch unmittelbare Berührung mit den in fortgesetzter Funktion begriffenen, stehenden Theateranstalten zu besorgen wären. Zu diesen Forderungen hat mich keineswegs eine selbstüberschätzende Meinung von der besonderen Vorzüglichkeit meiner Arbeiten, sondern einzig der Charakter ihres Stiles und die hieraus hervorgehenden Nötigungen für eine Vortragsweise bestimmt, welche gegenwärtig noch nirgends bis zur Sicherheit eines wirklichen Stiles gepflegt worden ist. Worin diese Anforderungen bestehen, und durch welche Mittel der Ausbildung ihnen seitens der ausübenden Künstler entsprochen werden könne, habe ich im Verlaufe dieser Abhandlung auf dem Wege der theoretischen Erörterung und der praktischen Vorschläge hierfür umständlicher bezeichnet. Daß die Erfüllung dieser Forderungen der musikalischen und dramatischen Kunst für alle Zeiten von großer Ersprießlichkeit sein muß, leuchtet ein: den hierauf zu verwendenden Eifer stets wach zu erhalten und neu zu befeuern, kann nur den stets neu anregenden Aufgaben, wie sie aus neuen Werken der schaffenden Meister der Nation hervorgehen, vorbehalten sein. Dadurch, daß immer die Kunstmittel zu ihrer Aufführung in wohlgeübter Bereitschaft gehalten werden, kann anderseits die Stellung neu fördernder Aufgaben jenen Meistern wiederum erleichtert und ermöglicht werden; und nur in dieser Wechselwirkung der Meister und der Schule kann daher die Blüte und das Heil beider gesichert bleiben.

Zur Pflege ihres eigenen Gedeihens soll daher die Schule in Zukunft unausgesetzt die Preisaufgabe stellen, ihr solche Werke zu liefern, welche nach irgend einer bedeutenden, der gepflegten klassischen Kunst verwandten Seite hin, wiederum neue Aufgaben für die Aufführung und Darstellung enthalten: jedem wirklich originellen Werke von edler Kunsttendenz, möge es seinen Ausgangspunkt in welcher Schule und in welchem Stile

es sei, nehmen, wird diese geforderte Eigenschaft innewohnen: und ihm wäre daher der Preis zuzuerkennen, durch eine besondere Musteraufführung der bezeichneten Art der Nation vorgeführt und empfohlen zu werden. Die zur Ermöglichung solscher Aufführungen dienenden Veranstaltungen würden endlich eine, gewissermaßen lokal-monumentale Grundlage erhalten durch die Erbauung eines eigens für sie bestimmten Mustertheaters, dessen innere Einrichtung, in betreff einer zweckmäßigeren Konstruktion für die edleren Bedürfnisse eines solchen Kunstraumes, schon jetzt auf Befehl Euerer Majestät der Erfindung eines besonders hierzu berufenen berühmten Architekten aufgegeben ist. Den Abschluß dieser bedeutungsvollen Institution von festlichen Musteraufführungen edler deutscher Originalwerke würde daher, wenn alle hierauf zielenden Einrichtungen sich wohl bewährt hätten, die Einweihung eines edlen Festtheaters bilden, welches nach jeder Seite hin als mustergültig für seinen Zweck der ganzen gebildeten Welt als ein Monument des deutschen Kunstgeistes errichtet stehen soll. In diesem Theater würden mit alljährlicher Wiederkehr zu einer bestimmten Zeit der deutschen Nation die besten und edelsten Werke ihrer Meister in mustergültiger Weise vorgeführt werden, welche von da an, wo ihre Aufführungsweise genügend begründet, zur häufigeren Wiederholung nach diesem Muster nun den übrigen Theaterinstituten Deutschlands, und namentlich auch dem stehenden Hof- und Nationaltheater in München, übergeben werden können. Und mit der Einweihung dieses Theaters glaube ich daher für die Darstellung, welcher diese Blätter gewidmet sind, den letzten krönenden Abschluß gefunden zu haben, sowie er schon jetzt vor dem begeisterten Blicke des erhabenen Beschützers der Kunst, dem Plane nach, vorgezeichnet steht.

Allerdurchlauchtigster, Großmächtigster König!

Es ist mir durch meine Anlage und meinen Bildungsgang bestimmt worden, den auffallenden Abstand der öffentlichen Leistungen im Gebiete des mir vertraut gewordenen Kunstzweiges, und den Anforderungen des deutschen Genius, wie sie sich aus den Werken und Tendenzen unsrer großen Meister herausgestellt

haben, mit der Deutlichkeit mir zum Bewußtsein zu bringen, daß hieraus für mich ein innerer Zwang zur unausgesetzten Anregung der hierfür nötigen Reformen entstanden ist, unter welchen ich bisher, mehr als die Welt einsehen kann, zu leiden hatte. Diesen wirklichen Leiden gab ich zu einer Zeit, wo ich auf das tiefste davon erregt war, einen allgemeinen Ausdruck durch eine Reihe von Kunstschriften, deren Unbeachtung, oder Mißverständnis und absichtliche Entstellung mir neue Widerwärtigkeiten und Verfolgungen zuzogen. Außerdem habe ich an den Orten, an denen ich wirkte oder auch nur längere Zeit mich aufhielt, wiederholt mich bemüht, mit besonderer Beachtung der lokalen Gegebenheiten auf den Weg der Reform hinzuweisen, und zwar mit genauem Eingehen auf diese lokalen Gegebenheiten, indem ich mit bestimmten praktischen Angaben nachwies, wie aus ihnen das nötige Gute für das Gedeihen der Kunstpflege zu entwickeln sei. In diesem Sinne arbeitete ich in Dresden den Entwurf zu einer Reorganisation der Theater im Königreich Sachsen * aus; für Zürich, wo ich längere Zeit ein Asyl fand, ersann ich, um nachzuweisen, wie auch die bescheidensten Mittel bei rechter Verwendung auf edle Zwecke bedeutende Erfolge erzielen könnten, den Vorschlag zu einer Organisation derselben, welche ich dort unter dem Titel: „Ein Theater in Zürich" ** veröffentlichte. Auf Veranlassung einer einst in Weimar beabsichtigten „Goethestiftung" *** bemächtigte ich mich dieses Gegenstandes, um an ihm ebenfalls das den Deutschen Nottuende in organisatorischen Vorschlägen nachzuweisen. Noch vor kurzem diente mir der Fall der Erbauung eines neuen prachtvollen Opernhauses in Wien zur Anregung der Mitteilung von praktischen Vorschlägen † zur Hebung des betreffenden Institutes aus dessen aller Welt ersichtlichem Verfalle. Alle diese Bemühungen sind spurlos unbeachtet geblieben. Die Herausgabe meiner dramatischen Dichtung „der Ring des Nibelungen" eröffnete ich mit dem bereits in diesem Berichte angezogenen Vorworte ††, in welchem ich, von den Erfordernissen für die Aufführung meines Werkes aus-

* Schriften und Dichtungen Band II.
** Ebendaselbst Band V.
*** Ebendaselbst Band V.
† Vergl. Band VII.
†† Vergl. Band VI.

gehend, den Plan vorzeichnete, durch dessen Ausführung allerdings die einzig gründliche Lösung der mich beschäftigenden Probleme vorbereitet werden sollte. Ich wandte mich hierfür an irgend einen mir unbekannten deutschen „Fürsten", und schloß, innerlich verzweifelnd, mit der Frage: „Wird sich dieser Fürst finden?" —

Schöner als ich es ahnen und hoffen konnte, ist meine bange Frage beantwortet. Es scheint, das Schicksal hat keinem meiner beschränkteren Pläne Beachtung und Erfolg schenken lassen wollen, um der Ausführung meines gründlichsten und weit reichendsten die wahrhaft berufene Macht zuzuführen. So darf ich denn heute diese letzte umfassende Arbeit, wie sie nur durch den Willen meines erhabenen Gönners hervorgerufen wurde, mit dem wunderbar tröstenden Vertrauen in die Hand Euerer Majestät übergeben, daß, so weit irgend die Kraft und Fähigkeit der uns einzig freistehenden Gegenwart reichen, meine Vorschläge Beachtung und Ausführung finden werden.

Dem Urteile der Männer, welche Euere Majestät zur Prüfung dieser Vorschläge, sowie zur allmählichen Durchführung des für zweckmäßig Erfundenen berufen werden, kann ich mit gutem Gewissen die Erwägung dessen anheimstellen, ob die Erreichung des gezeigten Zieles nicht ebenso der Kunst zum Heile, als Bayern und seinem edlen König zum Ruhme gereichen würde.

Ich meinesteils weiß mich sicher, seitdem mein Stern den ersehnten „Fürsten" mich finden ließ, all' mein Streben und Wirken in dem einen Begriffe enthalten zu sehen, diesem Fürsten zu dienen, und verharre in ehrfurchtsvoller Ergebenheit

Euerer Majestät

München, den 31. März 1865.

alleruntertänigster
Richard Wagner.

Meine Erinnerungen

an

Ludwig Schnorr von Carolsfeld.

(† 1865.)

Von dem jungen Sänger Ludwig Schnorr von Carolsfeld vernahm ich zuerst durch meinen alten Freund Tichatschek, welcher mich im Sommer 1856 in Zürich besuchte, und für die Zukunft mich auf diesen hochbegabten Kunstjünger hinwies. Dieser hatte damals am Karlsruher Hoftheater seine theatralische Laufbahn angetreten; durch den Direktor dieses Theaters, welcher mich im Sommer des darauf folgenden Jahres ebenfalls besuchte, wurde ich von Schnorrs besonderer Vorliebe für meine Musik und die von mir dem dramatischen Sänger gebotenen Aufgaben unterrichtet. Wir kamen bei dieser Gelegenheit überein, ich möchte meinen „Tristan", mit dessen Konzeption ich mich damals trug, für eine erste Aufführung in Karlsruhe bestimmen, wobei zu hoffen wäre, daß der mir sehr geneigte Großherzog von Baden die Schwierigkeiten zu besiegen wissen werde, welche damals noch meiner unbehelligten Rückkehr auf deutsches Bundesgebiet entgegenstanden. Von dem jungen Schnorr erhielt ich etwas später selbst einen schönen Brief mit fast leidenschaftlicher Versicherung seiner Ergebenheit für mich.

Aus Gründen, die manches Unklare an sich behielten, ward die Verwirklichung des damals verabredeten Planes der Auf-

führung des im Sommer 1859 von mir vollendeten „Tristan" in Karlsruhe schließlich für unmöglich erklärt. Über Schnorr selbst war mir hierbei berichtet worden, trotz seiner großen Hingebung für mich, dünke ihn namentlich die Bewältigung der mit dem letzten Akte dem Sänger der Hauptrolle gestellten Aufgabe unausführbar. Außerdem ward mir sein Gesundheitszustand als bedenklich geschildert: er leide an einer seine jugendliche Gestalt entstellenden Fettsucht. Namentlich die durch dieses letztere mir erweckte Vorstellung wirkte sehr unheimlich auf mich. Als ich im Sommer 1861 zuerst Karlsruhe besuchte, und durch den stets freundlich mir gewogen gebliebenen Großherzog die Ausführung des früher beschlossenen Vorhabens von neuem in Anregung gebracht wurde, blieb ich gegen das Anerbieten der Direktion, für die Partie des Tristan mit Schnorr, welcher jetzt am Dresdner Hoftheater angestellt war, in Unterhandlung zu treten, fast widerwillig gestimmt; ich erklärte, diesen Sänger gar nicht gern persönlich kennen lernen zu wollen, da ich fürchtete, das durch sein Leiden hervorgerufene Groteske seiner Gestalt möchte mich bis zur Unempfindlichkeit gegen seine wirkliche künstlerische Begabung einnehmen.

Nachdem die hierauf projektierte Wiener Aufführung meines neuen Werkes ebenfalls nicht ermöglicht worden war, verweilte ich im Sommer 1862 in Biebrich am Rheine, und besuchte von dort aus eine Vorstellung des „Lohengrin" in Karlsruhe, in welcher Schnorr als Gast auftrat; hierzu kam ich heimlich an und hatte mir vorgenommen, mich vor niemand sehen zu lassen, um namentlich Schnorr meine Anwesenheit zu verbergen, weil ich besorgte, in meinen Befürchtungen von dem abschreckenden Eindrucke seiner vermuteten Mißgestalt derart bestärkt zu werden, daß ich, meiner Verzichtleistung auf ihn getreu bleibend, ihm auch persönlich mich unbekannt zu erhalten wünschen würde. Diese meine scheue Stimmung änderte sich nun schnell. Bot mir der Anblick des im kleinen Nachen landenden Schwanenritters den immerhin für das erste etwas befremdenden Eindruck der Erscheinung eines jugendlichen Herakles, so wirkte aber auch zugleich mit seinem Auftreten der ganz bestimmte Zauber des gottgesandten, sagenhaften Helden auf mich, in dessen Betreff man sich nicht fragt: wie ist er, sondern sich sagt: so ist er! Diese angenblickliche, bis in das Innerste gehende Wirkung kann nur

eben dem Zauber verglichen werden; ich entsinne mich, sie in meinem frühesten Jünglingsalter für mein ganzes Leben bestimmend von der großen Schröder-Devrient empfangen zu haben, und seitdem nie wieder so eigentümlich und stark, als von Ludwig Schnorr bei seinem Auftreten im „Lohengrin". Alsbald erkannte ich im Verlaufe seines Vortrages noch mancherlei Ungereiftes seiner Auffassung und Wiedergebung, aber auch dieses bot mir den Reiz der unentstellten jugendlichen Reinheit, der keuschen Anlage zur blühendsten künstlerischen Entwicklung. Die Wärme und zarte Begeisterung, welche aus dem wunderbar liebevollen Auge des ganz jugendlichen Mannes sich ergoß, bezeugten mir sofort auch das dämonische Feuer, zu welchem sie zu entflammen waren; er ward mir schnell zu einem Wesen, für das ich seiner ungemessenen Begabung wegen in ein tragisches Bangen geriet. Bereits nach dem ersten Akte erteilte ich einem hierzu aufgesuchten Freunde den Auftrag, Schnorr um eine Zusammenkunft mit mir nach der Vorstellung zu bitten. Dies ward ausgeführt: der junge Recke trat unermüdet am späten Abend zu mir in das Gasthofszimmer, und der Bund war geschlossen: wir hatten nur zu scherzen, uns wenig zu sagen. Nur ein allernächstens auszuführendes längeres Zusammentreffen in Biebrich ward verabredet.

Dort am Rheine kamen wir bald für zwei glückliche Wochen zusammen, um von Bülow, welcher mich zur gleichen Zeit besuchte, auf dem Klavier begleitet, meine Nibelungenarbeiten und namentlich den „Tristan" nach Herzenslust durchzunehmen. Hier war denn alles gesagt und getan, was uns zum innigsten Einverständnisse über jedes uns nahe liegende künstlerische Interesse führen konnte. In betreff seiner Bedenken gegen die Ausführbarkeit des dritten Aktes vom „Tristan" gestand er mir nun, daß diese Bedenken sich weniger auf eine etwa gefürchtete Erschöpfung des Stimmorganes und seiner Kraft bezögen, sondern vielmehr auf das von ihm nicht zu bewältigende Verständnis einer einzigen, ihm dennoch aber allerwichtigst dünkenden Phrase, nämlich der des Liebesfluches, besonders des musikalischen Ausdruckes von den Worten an: „aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden". Ich zeigte ihm, wie ich das gemeint habe, und welchen allerdings ungeheuren Ausdruck ich dieser Phrase gegeben haben wollte. Schnell verstand er mich,

erkannte, daß er sich im musikalischen Zeitmaße, welches er sich zu schnell vorgestellt, geirrt habe, und sah nun ein, daß die hieraus erfolgte Überhetzung Schuld an dem Mißlingen des rechten Ausdruckes, somit auch an dem Nichtverständnisse dieser Stelle gewesen sei. Ich gab zu bedenken, daß ich hier bei dem gedehnteren Zeitmaße allerdings eine durchaus ungewöhnliche, ja vielleicht ungeheuere Anstrengung fordere; diese Zumutung erklärte er durchaus für geringfügig und bewies mir nun sofort, wie er gerade mit dieser Dehnung die Stelle vollkommen befriedigend vorzutragen imstande sei. — Dieser eine Zug ist für mich ebenso unvergeßlich als lehrreich geblieben; die höchste physische Anstrengung verschwand als Bemühung vor dem Bewußtsein des Sängers vom richtigen Ausdrucke der Phrase; das geistige Verständnis gab sofort die Kraft zur Bewältigung der materiellen Schwierigkeit. Und an diesem zarten Skrupel hatte das künstlerische Gewissen des jungen Mannes jahrelang gelitten; die ihm zweifelhaft dünkende Wiedergebung einer einzigen Stelle hatte ihn gegen die Möglichkeit der Lösung der ganzen Aufgabe durch sein Talent befangen gemacht; diese Stelle zu streichen, womit so schnell unsre renommiertesten Opernheroen sich zu helfen wissen, hätte ihm natürlich nicht beikommen können, denn er erkannte ja gerade diese Stelle als die Spitze der Pyramide, bis zu welcher die tragische Tendenz dieses Tristan sich auftürmte. — Wer ermißt, von welchen Hoffnungen ich mich belebt fühlen durfte, da dieser wunderbare Sänger in mein Leben getreten war! — — Wir schieden, und sollten erst nach Jahren durch neue, seltsame Schicksale zur endlichen Lösung unsrer Aufgabe wieder zusammengeführt werden.

Von nun an fielen meine Bemühungen um eine Aufführung des „Tristan" mit denen um Schnorrs Mitwirkung dabei zusammen; sie glückten erst, als ein seitdem mir erstandener erhabener Freund meiner Kunst das Münchener Hoftheater hierzu mir anwies. Bereits anfangs März des Jahres 1865 traf Schnorr, um der nötigen Besprechung unsres alsbald in Angriff zu nehmenden Vorhabens willen, zu einem kürzeren Besuche in München ein; seine Gegenwart veranlaßte eine, im übrigen nicht weiter vorbereitete, Aufführung des „Tannhäuser", in welcher er mit einer Theaterprobe die Hauptrolle übernahm. Ich konnte mich nur der mündlichen Besprechung bedienen, um über

die von ihm erwartete Darstellung dieser allerschwierigsten meiner dramatischen Sängeraufgaben mich mit ihm zu verständigen. Im allgemeinen teilte ich meine betrübende Erfahrung davon mit, wie unbefriedigend der bisherige Theatererfolg meines „Tannhäuser" aus dem Grunde der stets noch ungelöst, ja unbegriffen gebliebenen Aufgabe der Hauptpartie für mich ausgefallen sei. Als Grundzug derselben bezeichnete ich ihm höchste Energie des Entzückens wie der Zerknirschung, ohne jede eigentliche gemütliche Zwischenstufe, sondern jäh und bestimmt im Wechsel. Ich verwies ihn zur Feststellung dieses Typus seiner Darstellung auf die Bedeutung der ersten Szene mit Venus; sei die beabsichtigte erschütternde Wirkung dieser Szene verfehlt, so sei auch das Mißglücken der ganzen Darstellung begründet, welche dann kein Stimmjubel im ersten Finale, kein Aufbäumen und Losbrechen beim Bannfluche im dritten Akte mehr zur richtigen Wirkung zu bringen vermöge. Meine neue Ausführung dieser Venusszene, welche mir durch eben diese erkannte und in dem ersten Entwurfe noch nicht deutlich genug ausgedrückte Wichtigkeit derselben später eingegeben worden, war in München damals noch nicht einstudiert; Schnorr mußte sich noch mit der älteren Fassung behelfen: desto mehr sollte es ihm angelegen sein, durch die Energie seiner Darstellung den hier, mehr noch eben nur dem Sänger allein überlassenen, Ausdruck des qualenvollen Seelenkampfes zu geben, und er werde dies meinem Rate nach ermöglichen, wenn er alles Vorangehende nur als eine gewaltige Steigerung auf den entscheidenden Ausruf: „Mein Heil ruht in Maria!" hin, auffasse. Ich sagte ihm, dieses „Maria!" müsse mit solcher Gewalt eintreten, daß aus ihm das sofort geschehende Wunder der Entzauberung des Venusberges und der Entzückung in das heimische Tal, als die notwendige Erfüllung einer unabweislichen Forderung des auf äußerste Entscheidung hingedrängten Gefühles, schnell sich verständlich mache. Mit diesem Ausrufe habe er die Stellung des in erhabenster Ekstase Entrückten angenommen, und in ihr solle er nun, mit begeistert dem Himmel zugewandtem Blicke, regungslos verbleiben, ja sogar bis zur Anrede durch die später auftretenden Ritter nicht die Stelle wechseln. Wie er diese, noch von einem sehr renommierten Sänger einige Jahre vorher als unausführbar mir zurückgewiesene Aufgabe zu lösen

habe, würde ich während dieser Szene selbst auf der Bühne, wo ich mich neben ihm aufstellen werde, in der Theaterprobe unmittelbar angeben. Hier stellte ich mich nun dicht zu ihm und flüsterte ihm, Takt für Takt der Musik und den umgebenden Vorgängen der Szene vom Liede des Hirten bis zum Vorüberzug der Pilger folgend, den inneren Vorgang in den Empfindungen des Entzückten zu, von der erhabensten vollständigen Besinnungslosigkeit bis zur allmählich erwachenden Besinnung auf die gegenwärtige Umgebung, namentlich durch die Belebung des Gehöres, während er, wie um das Wunder nicht zu zerstören, dem vom Innewerden des Himmelsäthers entzauberten Blicke der Augen die altheimische Erdenwelt wieder zu erkennen noch verwehrt; unverwandt den Blick nur nach oben gerichtet, hat nur das physiognomische Spiel des Gesichtsausdruckes, endlich die mild nachlassende Spannung der erhabenen Leibeshaltung die eingetretene Rührung der Wiedergeburt zu verraten, bis jeder Krampf vor der göttlichen Überwältigung weicht, und er mit dem endlich hervordringenden Ausrufe: „Allmächtiger, dir sei Preis! Groß sind die Wunder deiner Gnade!" demütig zusammenbricht. Mit dem Anteil, den er dann selbst leise am Gesange der Pilger nimmt, senkt sich der Blick, das Haupt, die ganze Haltung des Knienden immer tiefer, bis er, von Tränen erstickt, in neuer, rettender Ohnmacht, bewußtlos, mit dem Gesicht am Boden, ausgestreckt liegt. — In gleichem Sinne ihm leise mich mitteilend, blieb ich die ganze Probe über Schnorr zur Seite. Meinen geflüsterten sehr kurzen Angaben und Andeutungen antwortete seinerseits ein ebenso leiser, flüchtiger Blick von einer begeisterten Innigkeit, welche, mich des wundervollsten Einverständnisses versichernd, selbst wiederum mir neue Eingebungen über mein eigenes Werk erweckte, so daß ich an einem allerdings unerhörten Beispiele inne ward, von welcher befruchtenden Wechselwirkung ein liebevoller unmittelbarer Verkehr verschiedenartig begabter Künstler werden könne, wenn ihre Begabungen sich vollkommen ergänzen.

Nach dieser Probe sprachen wir kein Wort mehr über den „Tannhäuser". Auch nach der am andern Abende stattgefundenen Aufführung fiel kaum noch ein Wort darüber, besonders kein Wort des Lobes und der Anerkennung meinerseits; ich hatte an diesem Abende durch die ganz unbeschreiblich wundervolle Darstellung meines Freundes hindurch einen Blick in mein eigenes

Schaffen geworfen, wie er wohl selten, vielleicht nie noch einem Künstler ermöglicht worden. Hier tritt dann eine heilige Ergriffenheit ein, gegen die man sich in ehrfurchtsvollem Schweigen zu erhalten hat.

Mit dieser einen, nie wiederholten Darstellung des „Tannhäuser" hatte Schnorr meine innigste künstlerische Absicht durchaus verwirklicht, das Dämonische in Wonne und Schmerz verlor sich keinen Augenblick; die, so oft vergebens von mir begehrte, entscheidend wichtige Stelle des zweiten Finales: „Zum Heil den Sündigen zu führen, usw.", welche in jedem Sänger ihrer großen Schwierigkeit, von jedem Kapellmeister des gewohnten „Streichens" wegen hartnäckig ausgelassen wird, trug zum ersten und einzigsten Male Schnorr mit dem erschütternden und dadurch heftig rührenden Ausdrucke vor, welcher plötzlich den Helden aus einem Gegenstande des Abscheues zum Inbegriffe des Mitleidswerten macht. Durch das leidenschaftliche Rasen der Zerknirschung während des heftig bewegten Schlußsatzes des zweiten Aktes, und durch seinen dem entsprechenden Abschied von Elisabeth war sein Erscheinen als Wahnsinniger im dritten Akte richtig vorbereitet; aus dem Erstarrten löste sich desto ergreifender die Rührung los, bis der erneute Ausbruch des Wahnsinnes fast mit derselben dämonisch zwingenden Gewalt, die zauberhafte Wiedererscheinung der Venus hervorrief, wie im ersten Akte der Anruf der Maria die christlich heimatliche Tageswelt durch ein Wunder zurückgerufen hatte. Schnorr war in diesem letzten Verzweiflungsrasen wahrhaft entsetzlich, und ich glaube nicht, daß Kean und Ludwig Devrient im Lear zu größerer Gewalt sich gesteigert haben können.

Der Eindruck hiervon auf das Publikum ward für mich sehr belehrend. Vieles, wie die fast stumme Szene nach der Entzauberung aus dem Venusberge, wirkte im richtigen Sinne ergreifend und veranlaßte stürmische Ausbrüche der ungeteilten allgemeinen Empfindung. Im ganzen nahm ich jedoch mehr nur Erstaunen und Verwunderung wahr; namentlich das ganze Neue, wie die besprochene, sonst immer ausgelassene Stelle im zweiten Finale, wirkte durch Irrewerden an dem Gewohnten fast bis zur Befremdung. Von einem sonst geistig nicht unbegabten Freunde hatte ich mich geradeswegs darüber belehren zu lassen, daß ich eigentlich kein Recht dazu hätte, den Tannhäuser auf

meine Weise dargestellt haben zu wollen, da das Publikum, wie meine Freunde, welche dieses Werk überall günstig aufgenommen, offenbar dadurch ausgesprochen hätten, daß die bisherige, wenn auch mir nicht genügende, gemütlichere, mattere Auffassung im Grunde genommen die richtigere sei. Der Einwurf der Albernheit solcher Behauptungen ward mit freundlich nachsichtsvollem Achselzucken dahingenommen, um dabei verbleiben zu können. — Auch gegen diese ganz allgemeine Verweichlichung, ja Verliederlichung nicht nur des öffentlichen Geschmackes, sondern selbst der Gesinnung unsrer oft nahe tretenden Umgebung, hatten wir gemeinschaftlich nun auszudauern; es geschah im schlichten Einverständnisse über das Richtige und Wahre, schweigsam schaffend und wirkend, ohne alle Demonstration, als die der künstlerischen Tat.

Und diese bereitete sich nun, mit der Wiederkehr des innig mir verbundenen Künstlers, im Beginne des folgenden April, durch die Aufnahme der gemeinsamen Proben zur Aufführung des „Tristan" vor. Nie hat sich der stümperhafteste Sänger oder Musiker so viele bis in das einzelnste gehende Belehrungen von mir erteilen lassen, als dieser an die höchste Meisterschaft unmittelbar hinanragende Gesangsheld; die anscheinend kleinlichste Hartnäckigkeit in meinen Weisungen fand, da ihr Sinn sofort von ihm verstanden wurde, bei ihm stets nur die freudigste Aufnahme, so daß ich mir wirklich unredlich erschienen sein würde, hätte ich, etwa in der Meinung, ihm nicht empfindlich zu fallen, die mindeste Ausstellung verschweigen wollen. Der Grund hiervon lag aber darin, daß das ideale Verständnis meines Werkes sich dem Freunde bereits ganz aus ihm selbst erschlossen hatte und wahrhaft zu eigen geworden war; nicht eine Faser dieses Seelengewebes, nicht eine noch so leise Andeutung der verborgensten Beziehung, welche ihm entgangen und nicht auf das zarteste von ihm empfunden worden wäre. Somit handelte es sich nun einzig um die genaueste Beurteilung der technischen Ausdrucksmittel des Sängers, Musikers und Mimen, um die Übereinstimmung der persönlichen Begabung und ihrer Eigenheit mit dem idealen Gegenstande der Darstellung allgegenwärtig zu erzielen. Wer diesen Studien beiwohnte, muß sich erinnern, nichts ähnliches von künstlerisch freundschaftlichem Einvernehmen noch und je wieder erlebt zu haben.

Nur über den dritten Akt des „Tristan" habe ich Schnorr nie etwas gesagt, außer meiner früheren Erklärung der einen, ihm unverständlichen Stelle. Nachdem ich während der Proben des ersten und zweiten Aktes stets, wie mit dem Ohre, so mit dem Auge, auf das gespannteste an meinen Darstellern gehaftet hatte, wendete ich, mit dem Beginne des dritten Aktes, vom Anblicke des auf seinem Schmerzenslager hingestreckten todeswunden Helden mich unwillkürlich gänzlich ab, um auf meinem Stuhle mit halbgeschlossenen Augen bewegunslos mich in mich zu versenken. In der ersten Theaterprobe schien Schnorr die ungewohnte Andauer meiner scheinbaren vollständigen Teilnahmlosigkeit, da ich mich im Verlaufe der ganzen ungeheueren Szene selbst bei den heftigsten Akzenten des Sängers nie nach ihm wendete, ja nur überhaupt mich regte, innerlich befangen gemacht zu haben, denn als ich endlich nach dem Liebesfluche taumelnd mich erhob, um, in erschütternder Umarmung zu dem auf seinem Lager ausgestreckt Verharrenden hinabgebeugt, dem wunderbaren Freunde leise zu sagen, daß ich kein Urteil über mein nun durch ihn erfülltes Ideal aussprechen könne, da blitzte sein dunkles Auge wie der Stern der Liebe auf; ein kaum hörbares Schluchzen, — und nie sprachen wir über diesen dritten Akt mehr ein ernstes Wort. Nur erlaubte ich mir, zur Andeutung meiner Empfindungen hierüber, etwa Scherze wie diesen: so etwas, wie dieser dritte Akt, sei leicht geschrieben, aber es von Schnorr hören zu müssen, das sei schwer, weshalb ich denn auch gar nicht erst noch hinsehen könnte. —

In Wahrheit bleibt auch jetzt, wo ich diese Erinnerungen nach drei Jahren aufzeichne, es mir noch unmöglich, über diese Leistung Schnorrs als Tristan, wie sie im dritten Akte meines Dramas ihren Höhepunkt erreichte, mich auszusprechen, vielleicht schon aus dem Grunde, weil sie sich jeder Vergleichung entzieht. In völliger Ratlosigkeit darüber, wie ich nur einen annähernden Begriff davon geben sollte, glaube ich dieses so furchtbar flüchtige Wunderwerk der musikalisch-mimischen Darstellungskunst für das spätere Gedenken einzig dadurch feststellen zu können, daß ich den mir und meinem Werke wahrhaft gewogenen Freunden für alle Zukunft anempfehle, vor allem die Partitur dieses dritten Aktes zur Hand zu nehmen. Sie würden zunächst nur das Orchester genauer zu untersuchen haben, dort, vom Be-

ginn des Aktes bis zu Tristans Tode, die rastlos auftauchenden, sich entwickelnden, verbindenden, trennenden, dann neu sich verschmelzenden, wachsenden, abnehmenden, endlich sich bekämpfenden, sich umschlingenden, gegenseitig fast sich verschlingenden musikalischen Motive verfolgen; dann hätten sie dessen inne zu werden, daß diese Motive, welche um ihres bedeutenden Ausdruckes willen der ausführlichsten Harmonisation, wie der selbständigst bewegten orchestralen Behandlung bedurften, ein zwischen äußerstem Wonneverlangen und allerentschiedenster Todessehnsucht wechselndes Gefühlsleben ausdrücken, wie es bisher in keinem rein symphonischen Satze mit gleicher Kombinationsfülle entworfen werden konnte, und somit hier wiederum nur durch Instrumentalkombinationen zu versinnlichen war, wie sie mit gleichem Reichtum kaum noch reine Instrumentalkomponisten in das Spiel zu setzen sich genötigt sehen durften. Nun sage man sich, daß dieses ganze ungeheure Orchester zu der monologischen Ergießung des dort auf einem Lager ausgestreckten Sängers sich, im Sinne der eigentlichen Oper betrachtet, doch nur wie die Begleitung zu einem sogenannten Sologesange verhalte, und schließe demnach auf die Bedeutung der Leistung Schnorrs, wenn ich jeden wahrhaften Zuhörer jener Münchener Aufführung zum Zeugen dafür anrufen darf, daß vom ersten bis zum letzten Takte alle Aufmerksamkeit und aller Anteil einzig auf den Darsteller, den Sänger gerichtet war, an ihn gefesselt blieb und nie einen Augenblick auch nur gegen ein Textwort Zerstreutheit oder Abwendung eintrat, vielmehr das Orchester gegen den Sänger völlig verschwand, oder — richtiger gesagt — in seinem Vortrage selbst mit enthalten zu sein schien. Gewiß ist aber nun alles zur Bezeichnung der unvergleichlichen Größe der künstlerischen Leistung meines Freundes demjenigen, welcher die Partitur dieses Aktes genau studiert hat, gesagt, wenn ich berichte, daß bereits nach der Generalprobe von unbefangenen Zuhörern gerade diesem Akte die populärste Wirkung zugesprochen, und der allgemeinste Erfolg davon vorausgesagt wurde.

In mir selbst steigerte sich, während ich den Vorstellungen, welche wir vom „Tristan" erlebten, beiwohnte, ein anfänglich ehrfurchtsvolles Staunen über diese ungeheuere Tat meines Freundes bis zu einem wahrhaften Entsetzen. Mir erschien es

endlich als ein Frevel, diese Tat als eine wiederholt zu fordernde Leistung etwa in unser Opernrepertoire eingereiht wissen zu sollen, und ich fühlte mich in der vierten Aufführung nach dem Liebesfluche Tristans zu der bestimmten Erklärung an meine Umgebung gedrängt, diese solle die letzte Aufführung des „Tristan" sein; ich würde keine weitere mehr zugeben.

Wohl dürfte es schwer sein, den Sinn meiner Empfindung hierbei klar verständlich auszudrücken. Die Besorgnis der Aufopferung der physischen Kräfte meines Freundes lag nicht darin, denn diese war durch die Erfahrung vollkommen zum Schweigen gebracht. Sehr richtig und treffend äußerte sich in diesem Betracht der erfahrene Sänger Anton Mitterwurzer, welcher als Schnorrs Kollege am Dresdener Theater, sowie, als Kurwenal, sein Genosse bei der Tristanaufführung in München, den tiefsten und verständnisvollsten Anteil an den Leistungen, wie an dem Schicksale unsres Freundes nahm; als seine Dresdener Kunstgenossen laut darüber schrien, Schnorr habe sich mit dem „Tristan" ruiniert, hielt er ihnen sehr einsichtsvoll entgegen, daß, wer so wie Schnorr im vollständigsten Sinne Meister seiner Aufgabe gewesen sei, nie seine physischen Kräfte übernehmen könnte, indem auch die Verwendung dieser in die geistige Bewältigung der ganzen Aufgabe siegreich mit eingeschlossen sei. In Wahrheit wurde nie während, noch nach den Vorstellungen die mindeste Schwächung seines Organes, noch sonst eine körperliche Erschöpfung an ihm wahrgenommen; im Gegenteil, hatte ihn die Sorge für das Gelingen vor den Vorstellungen stets in Aufregung erhalten, so trat nach jedem neuen guten Erfolge sofort wieder die heiterste und kräftigste Stimmung und Haltung bei ihm ein. Die durch solche Erfahrung gewonnenen, und eben von Mitterwurzer sehr richtig beurteilten Resultate, waren es, welche anderseits uns gerade zur ernstlichsten Erwägung dessen veranlaßten, wie diese Resultate zur Begründung eines neuen, dem wahren Geiste deutscher Kunst entsprechenden Stiles des musikalisch-dramatischen Vortrages zu verwerten seien. Und hier eröffnete sich aus meiner zu so inniger Verbindung gediehenen Begegnung mit Schnorr eine unverhofftes Gedeihen verheißende Aussicht auf die Ergebnisse unsres vereinigten Wirkens für die Zukunft.

Die Unerschöpflichkeit einer wahrhaft genialen Begabung

war uns so recht begreiflich aus unsern Erfahrungen an dem Stimmorgan Schnorrs klar geworden. Dieses Organ, voll, weich und glänzend, machte, sobald es zum unmittelbaren Werkzeuge der Lösung einer geistig vollkommen bewältigten Aufgabe zu dienen hatte, auf uns eben jenen Eindruck der wirklichen Unerschöpflichkeit. Was kein Gesanglehrer der Welt lehren kann, fanden wir einzig an dem Beispiele der Lösung solcher bedeutenden Aufgaben zu erlernen möglich. — Worin aber bestehen nun diese Aufgaben, für welche unsre Sänger den richtigen Stil eben noch nicht gefunden haben? — Sie stellen sich zunächst als eine ihnen ungewohnte Forderung an die physische Ausdauer ihrer Stimme dar, und will der Gesanglehrer hier nachhelfen, so glaubt er — und von seinem Standpunkte aus mit Recht — eben nur zu mechanischen Kräftigungsmitteln des Organes, im Sinne einer absoluten Vernatürlichung seiner Funktionen schreiten zu müssen. Hierbei ist die Stimme, wie für die erste Grundlage ihrer Bildung auch wohl gar nicht anders verfahren werden darf, nur als menschlich-tierisches Organ aufgefaßt; soll nun im Gange der weiteren Ausbildung endlich die musikalische Seele dieses Organes entwickelt werden, so können hierfür immer nur die gegebenen Beispiele der Stimmanwendung zur Norm dienen, und auf die hierin gestellten Aufgaben kommt es demnach für alles Weitere an. Nun ist aber bisher die Gesangsstimme einzig nur nach dem Muster des italienischen Gesanges ausgebildet worden; es gab keinen andern. Der italienische Gesang war aber vom ganzen Geiste der italienischen Musik eingegeben; diesem entsprachen zur Zeit ihrer Blüte am vollkommensten die Kastraten, weil der Geist dieser Musik nur auf sinnliches Wohlgefühl, ohne alle eigentliche Seelenleidenschaft, gerichtet war, — wie denn auch die männliche Jünglingsstimme, der Tenor, zu jener Zeit fast gar nicht, oder, wie es später der Fall war, im falsettierenden kastratenhaften Sinne verwendet wurde. Nun hat sich aber die Tendenz der neueren Musik, unter der unweigerlich anerkannten Führung des deutschen Genius, namentlich mit Beethoven, zu der Höhe wahrer Kunstwürde erst dadurch erhoben, daß sie nicht nur das sinnlich Wohlgefällige, sondern auch das geistig Energische und tief Leidenschaftliche in das Bereich ihres unvergleichlichen Ausdruckes gezogen hat. Wie muß sich das nach der früheren

Musiktendenz ausgebildete männliche Stimmorgan nun zu den von der heutigen deutschen Kunst gebotenen Aufgaben verhalten? Auf sinngefälliger, materieller Basis entwickelt, kann es hier nur Ansprüche an wiederum rein materielle Stärke und Ausdauer erblicken, und für diese die Stimmen abzurichten erscheint daher dem heutigen Gesanglehrer die wichtige Aufgabe. Wie irrtümlich hier verfahren wird, läßt sich leicht denken, denn jedes nur auf materielle Kraft abgerichtete männliche Gesangsorgan wird beim Versuche der Lösung der Aufgaben der neueren deutschen Musik, wie sie in meinen dramatischen Arbeiten sich darbieten, sofort erliegen und erfolglos sich abnutzen, wenn der Sänger dem geistigen Gehalte der Aufgaben nicht vollkommen gewachsen ist. Das allüberzeugendste Beispiel hierfür gab uns eben Schnorr, und um ganz deutlich zu bezeichnen, um welche tiefgehende und gänzlich trennende Unterscheidung es sich hier handelt, führe ich meine Erfahrung von jener Stelle des „Tannhäuser" im Adagio des zweiten Finales („zum Heil den Sündigen zu führen") an. Hat in unsrer Zeit die Natur ein Wunder von männlich schönem Stimmorgan hervorgebracht, so ist dies die nun seit vierzig Jahren fortwährend kräftig und klangvoll ausdauernde Tenorstimme Tichatscheks. Wer noch kürzlich von ihm im „Lohengrin" die Erzählung vom heiligen Gral in edelst klangvoller, erhabener Einfachheit vorgetragen hörte, der war wie von einem wirklich erlebten Wunder tief ergriffen und gerührt. Jene Stelle im „Tannhäuser" mußte ich aber bereits nach der ersten Aufführung desselben, vor nun so langer Zeit, in Dresden streichen, weil Tichatschek, der damals im glänzendsten Kraftbesitze seiner Stimme war, den Ausdruck dieser Stelle, als den einer ekstatischen Zerknirschung, der Anlage seines dramatischen Talentes nach, sich nicht aneignen konnte, und dagegen einigen hohen Noten gegenüber in rein physische Erschöpfung geriet. Wenn ich nun bezeuge, daß Schnorr diese Stelle nicht nur mit dem erschütterndsten Ausdrucke vortrug, sondern auch dieselben energischen hohen Schmerzenstöne mit wahrhafter Klangfülle und vollkommener Schönheit zu Gehör brachte, so will ich damit gewiß nicht Schnorrs Gesangsorgan über das Tichatscheks, in dem Sinne, als ob es dieses an natürlicher Gewalt übertroffen hätte, setzen, sondern ich vindiziere ihm eben, dem ungemein ausgestatteten Naturorgane

gegenüber, die von uns empfundene Unerschöpflichkeit im Dienste des geistigen Verständnisses. —

Mit der Erkenntnis der unsäglichen Bedeutung Schnorrs für mein eigenes Kunstschaffen trat ein neuer Hoffnungsfrühling in mein Leben. Jetzt war das unmittelbare Band gefunden, welches mein Wirken befruchtend mit der Gegenwart verbinden sollte. Hier war zu lehren und zu lernen; das Allbezweifelte, Verspottete und Begeiferte, nun war es zur unleugbaren Kunsttat zu machen. Die Begründung eines deutschen Stiles in dem Vortrage und der Darstellung der Werke des deutschen Geistes, sie ward unsre Losung. Und da ich diese ermutigende Hoffnung auf ein großes, allmähliches Gedeihen in mich aufnahm, erklärte ich mich nun gegen jede sobaldige Wiederholung des „Tristan". Mit dieser Aufführung war, wie mit dem Werke selbst, ein zu gewaltiger, fast verzweiflungsvoller Vorsprung in das erst zu gewinnende Neue hinüber geschehen; Klüfte und Abgründe gähnten dazwischen, sie mußten erst sorgsam ausgefüllt werden, um zu uns Einsamstehenden nach jener Höhe hinüber der unentbehrlichen Genossenschaft den Weg zu bahnen. —

Nun sollte Schnorr der unsre werden. Die Gründung einer Königlichen Schule für Musik und dramatische Kunst war beschlossen. Die Rücksichten, welche die Schwierigkeit der Loslösung des Künstlers aus seinen Dresdener Verpflichtungen auferlegte, führten uns ihrerseits auf den besonderen Charakter der Stellung, welche wir von uns aus dem Sänger zu bieten hatten, um ein- für allemal solch' eine Stellung zu einer würdigen zu machen. Schnorr sollte gänzlich vom Theater ausscheiden, und dagegen als Lehrer unsrer Schule nur in besonderen, der Bestätigung unsres Lehrzweckes entsprechenden, außerordentlichen theatralischen Aufführungen mitzuwirken haben. Hiermit war denn auch die Befreiung des vom edelsten Feuer beseelten Künstlers von dem Frohndienste des gemeinen Opernrepertoires ausgesprochen, und was es für ihn hieß, in diesem Dienste schmachten zu müssen, war meinem eigenen Gefühle am verständlichsten. Sind doch für mein eigenes Leben die unlösbarsten, quälendsten und entwürdigendsten Belästigungen, Sorgen und Demütigungen aus diesem einen Mißverständnisse hervorgegangen, welches mich der Welt und allen in ihr enthaltenen ästhetischen und sozialen Beziehungen, durch die Nötigung der äußeren Lebens-

gestaltung und der Lage der Dinge, eben nur als „Opernkomponisten" und „Opernkapellmeister" hinstellte. Hat mich dieses sonderbare Quid pro quo in eine stete Konfusion aller meiner Beziehungen zur Welt, und namentlich meiner Haltung gegenüber ihren Ansprüchen an mich bringen müssen, so waren die Leiden, welche der junge, tief beseelte, edel ernst begabte Künstler in der Stellung eines „Opernsängers", in der Unterworfenheit unter einen gegen widerspenstige Kulissenhelden erfundenen Theaterkodex, im Gehorsam gegen die Anordnungen ungebildeter und dünkelhafter Fachchefs zu erdulden hatte, gewiß ebenfalls nicht gering anzuschlagen. — Schnorr war von der Natur zum Musiker und Dichter angelegt; gleich mir ging er von allgemeiner wissenschaftlicher Bildung zum besonderen Studium der Musik über, und würde sehr wahrscheinlich schon frühzeitig auf den Weg geraten sein, auf welchem er äußerlich und innerlich meinen eigenen Lebenspfaden gefolgt wäre, als sich das Organ in ihm entwickelte, welches als ein unerschöpfliches der Erfüllung meiner idealsten Forderungen dienen, und ihn somit zur Ergänzung meiner eigenen Lebenstendenz unmittelbar auch meiner Laufbahn zugesellen sollte. Hierfür bot unsre moderne Kultur nun keinen andern Auskunftsweg, als Theaterengagements anzunehmen und „Tenorist" zu werden, ungefähr wie Liszt auf ähnlichem Wege „Klavierspieler" wurde. —

Nun endlich sollte, unter dem Schutze eines gerade meinem deutschen Kunstideale hochsinnig geneigten Fürsten, unsrer Kultur das Reis eingepflanzt werden, welches in seinem Wachsen und Gedeihen den Boden für wirkliche deutsche Kunstleistungen genährt hätte, und wahrlich war es Zeit, daß dem gedrückten Gemüte meines Freundes diese Erlösung geboten wurde. Hier lag der geheime Wurm verborgen, der an der heiteren Lebenskraft des künstlerischen Menschen zehrte. Mir ging dies immer deutlicher auf, als ich zu meinem Erstaunen die leidenschaftliche, ja ingrimmige Heftigkeit bemerkte, mit welcher er im Theaterverkehr Ungebührlichkeiten entgegentrat, wie sie eben in diesem, aus bureaukratischer Borniertheit und komödiantischer Gewissenlosigkeit gemischten Verkehre stets vorfallen und von den Betroffenen gar nicht empfunden werden. Einst klagte er mir: „Ach! nicht mein Handeln und Singen greift mich im „Tristan" an, aber der Ärger dazwischen; mein ruhiges Daliegen am

Boden nach der großen schweißtreibenden Erhitzung der vorangehenden Aufregung in der großen Szene des letzten Aktes, das ist mir tödlich; denn trotz aller Bemühungen habe ich es nicht erreichen können, daß man das Theater hierbei gegen den fürchterlichen Luftzug abschließe, welcher nun eiskalt über mich Regungslosen dahinzieht und zu tot erkältet, während die Herren hinter den Kulissen den neuesten Stadtklatsch aushecken!" Da wir keine Spuren katharralischer Erkältung an ihm wahrnahmen, meinte er düster, solche Erkältungen zögen ihm andre, gefährlichere Folgen zu. Seine Reizbarkeit nahm in den letzten Tagen seines Münchener Aufenthaltes eine immer finsterere Färbung an. Er trat schließlich noch im „Fliegenden Holländer" als „Erik" auf, und führte diese schwierige episodische Partie zu unsrer höchsten Bewunderung durch, ja, wirkliches Grausen erregte uns die seltsame düstere Heftigkeit, welche er, anderseits ganz meinem ihm darüber mitgeteilten Wunsche gemäß, in dem Leiden dieses unglücklich liebenden jungen nordischen Jägers wie ein verzehrendes dunkles Feuer aufschlagen ließ. Nur in kurzen Andeutungen gab er mir an diesem Abend eine tiefe Verstimmung über alles, was ihn umgab, zu erkennen. Auch schienen ihm plötzlich Zweifel über die Verwirklichung unsrer beglückenden Pläne und Entwürfe anzukommen; er schien nicht begreifen zu können, wie aus dieser nüchternen, gänzlich teilnahmlosen, ja tückisch feindselig uns auflauernden Umgebung unsres Wirkens ein ernstlich gemeintes Heil für dieses erwachsen sollte. Mit bitterem Groll vernahm er zunächst nur die aus Dresden ihm zukommenden drängenden Aufforderungen, an einem bestimmten Tage zur Probe von „Troubadour" oder „Hugenotten" zurückzukehren.

Aus dieser, endlich auch von mir geteilten, düster bangen Verstimmung befreite uns noch der letzte herrliche Abend unsres Zusammenseins. Der König hatte eine Privataudition im Residenztheater, und hierbei die Ausführung von Bruchstücken aus meinen verschiedenen Werken befohlen. Vom „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan", dem „Rheingold", der „Walküre", „Siegfried" und endlich den „Meistersingern" ward je ein charakteristisches Stück von Sängern und dem vollen Orchester unter meiner persönlichen Leitung vorgetragen. Schnorr, welcher hier zum ersten Male manches Neue von mir hörte, außerdem

„Siegmunds Liebeslied", „Siegfrieds Schmiedelieder", den „Loge" im „Rheingold"-Bruchstück, endlich den „Walther von Stolzing" in dem den „Meistersingern" entnommenen größeren Fragmente mit hinreißender Kraft und Schönheit sang, fühlte sich wie aller Qual des Daseins entrückt, als er nun noch von einer halbstündigen Unterredung, zu welcher ihn der ganz allein unsrer Aufführung zuhörende König huldvoll eingeladen hatte, zurückkam und mich stürmisch umarmte. „Gott, wie danke ich diesem Abende!" rief er aus, „ja nun weiß ich es, was deinen Glauben stärkt! O, zwischen diesem göttlichen Könige und dir, da muß auch ich ja wohl noch zu etwas Herrlichem gedeihen!" — — Nun galt es denn wieder, kein ernstes Wort mehr zu sprechen. Wir nahmen gemeinschaftlich in einem Hotel noch den Tee; ruhige Heiterkeit, freundlicher Glaube, sichere Hoffnung drückten sich in unsrer fast nur noch scherzhaften Unterhaltung aus. „Nun denn!" hieß es, „morgen noch einmal in den garstigen Mummenschanz! Bald dann nun für immer befreit!" Unser allernächst bevorstehendes Wiedersehen war uns so gewiß, daß wir es fast für überflüssig und nur ungeeignet hielten, erst Abschied zu nehmen. Wir trennten uns auf der Straße wie beim gewöhnlichen Gutenachtsagen; am andern Morgen reiste der Freund still nach Dresden ab. —

Etwa acht Tage nach unsrem kaum beachteten Abschiede wurde mir Schnorrs Tod telegraphiert. Er hatte noch in einer Theaterprobe gesungen, und seinen Kollegen zu erwidern gehabt, welche sich darüber verwunderten, daß er wirklich noch Stimme habe. Ein schrecklicher Rheumatismus hatte sich dann seines Knies bemächtigt, und zu einer in wenigen Tagen tötenden Krankheit geführt. Unsre verabredeten Pläne, die Darstellung des „Siegfried", seine Besorgtheit vor der Annahme, man möge seinen Tod der Überanstrengung durch den „Tristan" schuld geben, hatten sein klares und endlich vergehendes Bewußtsein beschäftigt. — Ich verhoffte mit Bülow noch zur Stunde der Beerdigung unsres gemeinsam geliebten Freundes in Dresden anzugelangen: umsonst; die Leiche hatte bereits einige Stunden vor der bestimmten Zeit der Erde übergeben werden müssen; wir kamen zu spät. In heller Julisonne jubelte das buntgeschmückte Dresden in derselben Stunde dem Empfange der zum allgemeinen deutschen Sängerfeste einziehenden Scharen ent-

gegen. Mir sagte der Kutscher, welcher, heftig von mir angetrieben, das Haus des Todes zu erreichen, mit Mühe durch das Gedränge zu gelangen suchte, daß an die 20 000 Sänger zusammengekommen seien. „Ja!“ — sagte ich mir: — Der Sänger ist eben dahin!“

Eilig wandten wir uns von Dresden fort!

Zur Widmung der zweiten Auflage

von

Oper und Drama.

An Constantin Frantz.

Um dieselbe Zeit des vergangenen Jahres, als ein Brief von ihnen in so erfreulicher Weise Ihren von der Lektüre dieses meines Buches empfangenen Eindruck mir mitteilte, erfuhr ich, daß die erste Auflage desselben bereits seit einiger Zeit vergriffen sei. Da mir noch nicht lange vorher ein ziemlich starker Vorrat von Exemplaren davon gemeldet worden war, frug ich mich verwundert nach den Gründen des in den letzten Jahren offenbar eingetretenen größeren Interesses an einer schriftstellerischen Arbeit, welche ihrer Natur nach eigentlich für gar kein Publikum bestimmt sein konnte. Meine bis dahin gemachten Erfahrungen hierüber hatten mir gezeigt, daß von Musikrezensenten in den Zeitungen der erste, eine Kritik der Oper als Kunstgenres enthaltende Teil durchblättert worden war, und darin vorkommende scherzhafte Bemerkungen einige Beachtung gefunden hatten; ernstlich war von einigen wirklichen Musikern der Inhalt dieses ersten Teiles erwogen, sowie selbst auch der konstruktive dritte Teil gelesen worden. Von einer wirklichen Beachtung des zweiten, dem Drama und dem dramatischen Stoffe zugewendeten Teiles, ist mir keine Anzeige zugekommen: offenbar war mein Buch nur Musikern von Fach in die Hände geraten;

unsren Literaturdichtern ist es gänzlich unbekannt geblieben. Der Überschrift des dritten Teiles: „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft" ward eine „Zukunftsmusik" entnommen, zur Bezeichnung einer neuesten „Richtung" der Musik, als deren Begründer ich unvorsichtigerweise zu völliger Weltberühmtheit gebracht worden bin. — Dem früher gänzlich unbeachtet gebliebenen zweiten Teile verdanke ich nun aber wohl die, sonst unerklärliche verstärkte Nachfrage nach meinem Buche, durch welche eine zweite Auflage desselben veranlaßt worden ist. Es entstand nämlich bei Leuten, welchen ich als Dichter und Musiker gänzlich gleichgültig war, ein Interesse daran, in meinen Schriften, von denen man allerlei Sonderbares vernommen hatte, die Politik und die Religion berührende Verfänglichkeiten aufzufinden: wie weit es diesen zu ihrer eigenen Überzeugung gelungen ist, mir gefährliche Tendenzen zuzusprechen, blieb meiner Erfahrung fern; immerhin ward es ihnen aber möglich, mich zum Versuche von Erläuterungen dessen zu veranlassen, was ich unter dem von mir geforderten „Untergange des Staates" verstünde. Ich gestehe, daß mich dies recht in Verlegenheit setzte, und ich, um mich erträglich herauszuwinden, gerne zu dem Geständnisse mich herbeiließ, die Sache nicht so schlimm gemeint, und, wohl überlegt, gegen das Fortbestehen des Staates nichts Ernstliches einzuwenden zu haben.

So viel ging mir aus allen meinen über dieses sonderbare Buch gemachten Erfahrungen hervor, daß seine Veröffentlichung völlig unnütz gewesen sei, mir nur Verdießlichkeiten zugezogen, und niemand eine erquickliche Belehrung verschafft habe. Ich war geneigt, es der Vergessenheit zu übergeben, und scheute mich vor der Besorgung einer neuen Auflage schon aus dem Grunde, weil ich es hierfür von neuem durchlesen mußte, wogegen ich seit seinem ersten Erscheinen einen großen Widerwillen empfunden hatte. Ihr so ausdrucksvoller Brief stimmte mich nun alsbald um. Es war kein Zufall, daß sie von meinen musikalischen Dramen angezogen wurden, während ich von Ihren politischen Schriften mich erfüllte. Wer ermißt die Bedeutung meines freudigen Erstaunens, als Sie mir aus dem so sehr verkannten Mittelpunkte meines schwierigen Buches verständnisvoll zuriefen: „Ihr Untergang des Staates ist die Gründung meines deutschen Reiches!" Selten ist wohl eine so vollständige gegen-

seitige Ergänzung eingetreten, als sie hier auf breitester und umfassendster Grundlage zwischen dem Politiker und dem Künstler sich vorbereitet hatte. Und an diesen deutschen Geist, der uns, von den äußersten Gegensätzen der gewohnten Anschauung ausgehend, in der tiefempfundenen Anerkennung der großen Bestimmung unsres Volkes so überraschend zusammenführte, dürfen wir nun wohl mit gestärktem Mut glauben.

Der Kräftigung dieses Glaubens durch unsre Begegnung bedürfte es aber. Das Exzentrische meiner noch in diesem vorliegenden Buche kundgegebenen Meinungen war gewiß durch die entgegengesetzte Verzweiflung veranlaßt. Noch immer möchten die Gründe zur Bekämpfung des Zweifels von schwacher Kraft sein, wenn wir sie nur aus den Kundgebungen unsrer Öffentlichkeit schöpfen sollten: eine jede Berührung mit ihr kann die von unsrem Glauben Erfüllten nur in sofort zu bereuende Verbindung bringen, wogegen vollkommene Isolierung mit allen ihren Aufopferungen einzig Rettung bietet. Das Opfer, welches Sie sich in diesem Sinne auferlegten, bestand in der Verzichtleistung auf allgemeinere Beachtung und Anerkennung Ihrer edlen politischen Schriften, in welchen Sie mit überzeugender Klarheit die Deutschen auf das ihnen so nahe liegende einzige Heil hinweisen. Geringer schien das Opfer zu sein, welches der Künstler, der dramatische Dichter und Musiker zu bringen hatte, dessen von allen Theatern laut aus der Öffentlichkeit zu Ihnen sprechende Werke Ihre Hoffnung so stark belebten, daß Sie dem Glauben bereits eine allerkräftigste Nahrung zugeführt sahen. Es fiel Ihnen schwer, mich nicht mißzuverstehen, und nicht gar eine krankhafte Überspannung in meiner Abwehr Ihrer zuversichtlichen Annahmen zu erkennen, wenn ich Sie über den geringen Gehalt meiner Erfolge vor dem deutschen Theaterpublikum zu belehren versuchte. Sie selbst verschafften sich jedoch schließlich diese gründliche Belehrung durch eine genaue Kenntnisnahme von diesem, nun Ihnen gewidmeten Buche über Oper und Drama. Gewiß deckte es Ihnen die aller Welt verborgenen Wunden auf, an denen vor meiner untrüglich sicheren Empfindung meine Erfolge als deutscher „Opernkomponist“ kranken. In Wahrheit kann noch heute nichts mich darüber beruhigen, daß diese Erfolge in einem allerwichtigsten Teile sich nicht auf ein Mißverständnis begründeten, welches den

wirklichen, einzig erzielten Erfolg eigentlich geradeswegs verhindert.

Die Aufschlüsse über diese anscheinende Paradoxe legte ich vor nun beinahe achtzehn Jahren in der Form einer eingehenden Behandlung des Problems der Oper und des Dramas nieder. Was ich vor allem an denjenigen, welche dieser Arbeit eine gründliche Beachtung zuwenden, bewundern muß, ist: durch die Schwierigkeiten der Darstellung, welche eben jene eingehende Behandlung mir abnötigte, sich nicht ermüden zu lassen. Mein Verlangen, der Sache vollständig auf den Grund zu kommen und vor keinem Detail zurückzuschrecken, welches meiner Absicht nach den schwierigen Gegenstand der ästhetischen Untersuchung dem einfachen Gefühle verständlich machen sollte, verleitete mich zu derjenigen Hartnäckigkeit in meinem Stile, welche dem auf Unterhaltung ausgehenden, nicht für den Gegenstand gleich interessierten Leser sehr vermutlich als verwirrende Weitschweifigkeit erscheinen muß. Bei der jetzt vorgenommenen Revision des Textes kam ich jedoch zu dem Beschlusse, nichts Wesentliches daran zu ändern, da ich eben in der bezeichneten Schwierigkeit meines Buches anderseits seine besondere, dem ernsten Forscher sich empfehlende Eigentümlichkeit erkannte. Sogar eine Entschuldigung dafür muß ich für überflüssig und irreleitend halten. Die Probleme, zu deren Behandlung es mich drängte, sind bisher nie in dem von mir erkannten Zusammenhange, außerdem aber nie von Künstlern, deren Gefühle sie sich am unmittelbarsten darbieten, sondern nur von theoretisierenden Ästhetikern untersucht worden, welche, selbst beim besten Willen, dem Übelstande nicht ausweichen konnte, eine dialektische Darstellungsform auf Gegenstände anzuwenden, welche in ihrem Grundwesen bisher der Erkenntnis der Philosophie noch so fern lagen, wie gerade die Musik. Seichtigkeit und Unkenntnis haben es leicht, über unverstandene Dinge mit Benutzung des Vorrates einer überkommenen Dialektik sich in einer Weise auszulassen, daß es dem wiederum Uneingeweihten nach etwas aussieht: wer aber nicht vor einem Publikum, welches selbst keine philosophischen Begriffe hat, mit solchen Begriffen spielen will, sondern wem es daran liegt, in betreff schwieriger Probleme vom irrigen Begriffe an das richtige Gefühl von der Sache sich zu wenden, der möge etwa aus dem vorliegenden Buche von mir lernen, wie man sich

zu bemühen hat, um seiner Aufgabe zu innerer Befriedigung beizukommen.

In diesem Sinne wage ich es denn von neuem, mein Buch einer ernstlichen Beachtung zu empfehlen: wo es auf diese trifft, wird es, wie dies bei Ihnen, mein verehrter Freund, der Fall war, zur Ausfüllung der beängstigenden Kluft dienen, welche zwischen dem mißverständnisvollen Geiste des Erfolges meiner musikalisch-dramatischen Werke und der einzig mir vorschwebenden richtigen Wirkung derselben liegt.

Zensuren.

Vorbericht.

Der geneigte Leser wird es zu beklagen haben, der Reihe von Aufsätzen, welche diesen Band meiner gesammelten Schriften einleiten, so dicht die nachfolgenden Artikel von unerfreulich polemischer Natur angefügt zu finden, während in jenen Abhandlungen, welchen ein so beziehungsreiches Huldigungsgedicht voranstehen durfte, sich bereits ein hoffnungsvolles Behagen an dem zugesicherten Gewinne einer schönen Berechtigung zu unmittelbar fördernder Wirksamkeit ausdrücken konnte. In der Tat geriet auch der Verfasser bei der Anordnung gerade dieses Bandes durch das Gewahrwerden des hier bezeichneten jähen Absprunges in eine kummervolle Verlegenheit: als solcher hätte ich den ersten Aufsätzen gern nur Gleichartiges hinzugefügt, und dieses hätte den durch das einleitende Huldigungsgedicht erweckten Hoffnungen günstig entsprechen müssen. Wäre ich ein Buchschreiber, würde ich gewiß auch so verfahren sein; doch habe ich mit dieser Sammlung etwas Ernsteres vor, als Bücher zu schreiben: mich verlangt es, meinen Freunden Rechenschaft von mir zu geben, damit sie über manches an mir schwer Verständliche sich aufzuklären vermögen.

Der jähe Absprung im Charakter der in diesem Bande zusammengestellten Aufsätze entspricht genau dem Charakter der Erfahrungen, welche ich zu machen hatte, und aus denen

mir die Nötigung zu den hier folgenden Kundgebungen entsprang.

Dieser letztere Charakter kann der richtigen Beurteilung derjenigen nicht entgehen, welche meinen voranstehenden Abhandlungen über „deutsche Kunst und deutsche Politik“ und über eine „in München zu errichtende Musikschule“ eine aufmerksame Beachtung schenkten und hierdurch zu der Frage sich veranlaßt fühlen dürften: welches denn nun der Erfolg jener auf praktische Ausführungen hindeutenden Vorlagen gewesen sei? Ich muß es für vorteilhaft halten, diese Frage jetzt nur indirekt zu beantworten, indem ich eben auf die hier folgenden und diesen Band beschließenden größeren und kleineren Aufsätze verweise; der kenntnisvolle Leser wird sich hieraus, und namentlich aus der mir erwachsenden Nötigung zu derartigen Vernehmungen mit gewissen Faktoren unsres heutigen Kunst- und Kulturtreibens, am schicklichsten selbst die erfragte Aufklärung erteilen können.

Seit meiner so verheißungsvollen Berufung nach München entging es mir zwar keinen Augenblick, daß der Boden, auf welchen ich zur Verwirklichung ungemeiner Kunsttendenzen gestellt war, nicht mir und diesen Tendenzen gehören könnte. Doch schien für eine kurze Zeit in den mir widerstrebenden Stimmungen eine gewisse erwartungsvolle Ruhe, gleich einem Stillstande, eingetreten zu sein. Es durfte mich bei der Wahrnehmung hiervon bedünken, als ob auch ich meine schärfsten Ansichten über vieles zurückzuhalten hätte, um nicht zu einer unnötigen Verzweiflung da zu reizen, wo durch einen gemütlichen Schein von Anerkennung geringer, und selbst zweifelhafter Verdienste, die entgegenstehenden Interessen, wenn nicht zur Mitwirkung an der Ausführung meiner Pläne, so doch zum ungestörten Gewährenlassen derselben zu bestimmen sein konnten. Diese Tendenz diktierte mir die Abfassung meines Berichtes über die Musikschule, in welchem der Leser sehr wohl den weitest gehenden Versuch eines Kompromisses meinerseits erkennen kann. Eine sonderbar beredte Zurückhaltung zeigte mir jedoch, daß man es nicht für nötig hielte, auf einen Kompromiß mit mir einzugehen, wobei ich, unter allerdings sehr veränderten Umständen, die gleiche Erfahrung zu erneuern hatte, welche ich in betreff der Aufnahme meines Entwurfes zu einer Organisation des

Dresdener Hoftheaters * am Orte meiner früheren Wirksamkeit machte.

Sehr bald durfte meine Hoffnung einzig auf dem Erfolge meiner praktischen Tätigkeit zu beruhen haben. Von welcher Bedeutung in diesem Bezuge der Gewinn Ludwig Schnorrs und meine innige Verbindung mit ihm wurde, habe ich in den voranstehenden „Erinnerungen" an ihn deutlich ausgesprochen. Was ich durch seinen jähen Tod verlor, ist, in einem gewissen Sinne, unermeßlich, wie die Begabung dieses herrlichen Künstlers unerschöpflich war. In ihm verlor ich, wie ich mich damals ausdrückte, den großen Granitblock, welchen ich für die Ausführung meines Baues nun durch eine Menge von Backsteinen zu ersetzen angewiesen war.

Wie durch diesen Tod in mein einzig beweisführendes Kunstwerk, trat die Zersplitterung nun auch in mein Verhalten gegen alle die meinem Werke feindlichen Interessen, wie diese sich theoretisch kundgeben, um im Grunde nur praktisch dem Werke sich in den Weg zu legen. Bald erkannte ich, daß ich die eine, einzig von mir gehegte, Tendenz wieder nur gegen die unausgesetzt sich erneuernden Angriffe zu verteidigen hatte, deren Urhebern es von je bloß daran gelegen war, das Urteil des Publikums, welches sich nur der Tat gegenüber richtig entscheiden kann, so irre zu leiten, daß mir infolge der hieraus entstehenden Verwirrung die Erwirkung der Tat eben unmöglich gemacht würde.

So glaubte ich eine Zeitlang nicht Besseres tun zu können, als selbst in diese Arena der Zeitungspresse hinabzusteigen, in welcher die Impotenz ihren Ärger dadurch zu befriedigen sucht, daß sie das Publikum zum Genusse der Schadenfreude einlädt. Der Ekel an dem hierbei unausweichlichen Umgange brachte mich bald von meinem Eifer zurück: mit den hier zunächst folgenden Aufsätzen zeige ich den spärlichen Vorrat auf, welchen ich auf diesem Felde gewann. Dennoch blieb ich von jetzt an gestimmt, den Hoffnungen meiner Widersacher auf die Erfolge ihrer Wirksamkeit in der Presse wenigstens dadurch entgegenzutreten, daß ich mit rücksichtsloser Aufrichtigkeit sie selbst und ihre Motive, auch wohl ihre Leistungen und Fähigkeiten, meinen Freunden

* Siehe Band II der Gesammelten Schriften.

bezeichnete. Daß hierbei der Verleumdung mit der unumwundensten Wahrhaftigkeit begegnet ward, scheint große Entrüstung, und selbst bei manchem meiner Freunde Bestürzung hervorgerufen zu haben. In beiden Fällen spricht sich eine große Verachtung vor der Presse aus, in deren Betreff man sich allseitig verwundert, daß man sie nicht unberührt gewähren läßt, was ich selbst so lange für recht zweckmäßig gehalten habe, bis ich zu dem Wunsche mich veranlaßt sah, daß man dieser so verachteten Presse allseitig nur wirklich keinen Einfluß auf ernste und bedeutende Vorhaben gestatten möchte. Hier trat mir endlich aber stets nur die Theorie vom „notwendigen Übel" entgegen, mit welcher ich mich dann insoweit abzufinden suchen mußte, daß ich die notwendigen Folgen dieses Übels von mir und meinen Bestrebungen ab der Presse selbst zuzuwenden versuchte. Wenn die einzige Macht, welche uns zum Glücken solcher Versuche helfen kann, immer nur in der höheren Idee, welche wir vertreten, begründet sein muß, so glaube ich bei meinen Freunden das Zeugnis dafür beanspruchen zu dürfen, daß ich hierbei mehr auf den Sieg meiner Idee, als auf den Schaden meiner Feinde bedacht war, und dieses zwar selbst in den Fällen, wo die bloße Aufdeckung der Hohlheit meines Gegners genügte, um jenen Sieg herauszustellen. Wie sollte auch das Echte erkannt werden, so lange das Unechte seine Stelle einnehmen darf?

Die meisten und mannigfaltigsten Widersprüche zog ich mir durch meine erneuerte Besprechung des Judentums in der Musik zu. Nur von sehr wenigen, aber desto wertvolleren Stimmen gelangte der Zuspruch an mich, durch welchen mir meine vorzüglich objektive Haltung in dieser Angelegenheit bezeugt wurde. Mein eigenes Bewußtsein hiervon war so deutlich, daß es mich vor jeder Ereiferung gegen die unzähligen Verwirrungen, zu denen ich Anlaß gegeben hatte, bewahrte: weil es mich wirklich gar nicht traf, konnte ich alles Wüten ruhig über mich ergehen lassen. Eigentlich bedauerlich waren mir nur die Mißverständnisse um mich besorgter Freunde: man hielt mir entgegen, gerade die Juden applaudierten am meisten in meinen Opern, und brächten überhaupt noch das letzte Leben in unser öffentliches Kunstwesen, woraus ich dann zu entnehmen hatte, daß man der Meinung war, es handle sich mir vor allem darum, großen Effekt in unsren Theatern zu machen, und hege den

falschen Wahn, daß die Juden dem entgegen wären. Anderseits kamen mir allerdings sehr starke Versicherungen über die Bestimmung der Juden zu: mit dem christlichen Germanen sei es nun wirklich aus, und die Zukunft gehöre dem „jüdischen Germanen". Außerdem erlebte ich, daß in einem Berichte des Berliner Siegesfestspieldichters Julius Rodenberg in der „Augsburger Allgemeinen Zeitung" bereits ein „blondbärtiger Germane" als gelegentlich für mich Partei nehmend, wie es scheint, dem Hohne seiner Leser denunziert wurde. Ich hatte hieraus zu schließen, daß ich den Tatbestand nicht überschätzt hatte, als ich bei der Veröffentlichung meiner Erklärungen mich gegen die Annahme verwahrte, als glaubte ich, der großen Veränderung, welche in unsrem öffentlichen Leben vorgegangen, sei durch irgendwelches Entgegentreten noch zu wehren, wogegen ich eben auf die Notwendigkeit, die hierin vorliegenden Probleme mit höchster Aufrichtigkeit zu behandeln, hinwies.

Einen sonderbaren Erfolg gewann ich aus dem ungeheuren, und an sich recht ärgerlichen Aufsehen, welches die zuletzt besprochene Veröffentlichung machte: von jetzt an wurden nämlich meine Kunstschriften eifrig gelesen, oder doch wenigstens gekauft, was in Deutschland, wenn ein Schriftsteller nicht in eines der wohl versicherten literarischen Konsortien aufgenommen ist, nur, wie es hier der Fall zeigt, durch ein, selbst unbeabsichtigtes, Skandal ermöglicht zu werden scheint. Ich habe hieraus seitdem den Vorteil gezogen, mit besserer Aussicht auf Beachtung als früher, meine ernsteren und tiefer gehenden Kunstanliegenheiten der Presse zu übergeben, wobei ich jetzt wenigstens durch meinen Verleger, wenn auch sonst nicht durch die öffentlichen Meinungsorgane, erfahre, daß ich wirklich auch als Kunstschriftsteller beachtet werde. Dieses letztere ist allerdings eine Kleinigkeit für die Verfasser unsrer zahlreichen Kunst- und Literaturgeschichten, welche, so albern und langweilig sie auch zu lesen sein mögen, nichtsdestoweniger von unsren vermögend gewordenen Schustern und Schneidern für den Büchertisch ihrer gebildeten Familien gekauft, und hierzu in stets neuen Auflagen gedruckt und herrlich rezensiert werden; wirklich ermutigend ist es aber für denjenigen, dem man den Zugang zu solchen Büchertischen mit Verachtung, und, wo diese nicht genügt, mit Abscheu verwehrt. Dieses eine nämlich war in diesem Verkehre unsrer

verdorbenen Literaten mit ihrem Publikum nicht vorausgesehen, daß einmal ein wirklicher Künstler über die Kunst auch zu Worte käme. Wo wären alle diese Unglücklichen, wenn unsre großen Meister, deren Werke, weil sie das Volk nur in Verstümmlungen kennt, von ihnen jetzt beschwatzt werden können, auch dafür gesorgt hätten, daß das Publikum zu einem richtigen Urteile über jene Werke gelange? Hieran aber muß es uns liegen, da anderseits unsre öffentliche Kunst in so schlechten Händen ist. Wenn daher jemand, wie ich, über die Kunst schreibt, so geschieht dies nicht, um zu zeigen, wie man Kunst machen, sondern wie man sie richtig beurteilen soll, und dieses natürlich wiederum nur in der Absicht, dem Künstler, wenn nicht sein Schaffen, so doch seine Wirkung auf die Laienwelt zu erleichtern. Und daß ich mich hierzu befähigt fühlen durfte, ist vielleicht nicht die geringste Gabe, welche mir vom Schicksale für die Welt, die ich in unsrer Zeit als schaffender Künstler durchwandern sollte, als Notpfennig mitgegeben wurde; denn ohne ihre Hilfe hätte ich, etwa bloß so mit der Leier in der Hand, es unmöglich darin so lange aushalten können. Wenn sich daher „Tasso" damit tröstet, daß ihm ein Gott gab, zu sagen, was er leide — womit er eben seine Dichterbegabung bezeichnet —, so erlaube ich mir mich dessen zu erfreuen, daß mir es beschieden war, hierüber auch zu *schreiben*.

Wer den Charakter unsrer, der eigentlichen Kunst so gänzlich abgewandten Zeit richtig erkennt, wird die Bedeutung dieser Gabe aber nicht unterschätzen, und daher auch mir nicht zürnen, wenn ich nach vollem Gutdünken von ihr Gebrauch mache, wobei doch jedem es frei steht, sich eine Vorstellung davon zu bilden, ob ich hierbei mich glücklich und befriedigt fühlen könne.

I.

W. H. Riehl.

(„Neues Novellenbuch.)

Eine Folge der traurigen Wendung, welche die Politik der großen deutschen Fürsten nach dem Aufschwunge der Freiheits-

kriege zur Abwehr der Forderungen des wiedergeborenen deutschen Geistes nahm, gibt sich in dem seltsamen Fortleben einer Trümmerwelt aus jener Zeit zu erkennen, in welcher das eigentümliche deutsche Wesen in sehr deutlichen, der Entstellung aber immer mehr verfallenden Zügen dahinsiecht. Während alles, was sich zur Öffentlichkeit und Macht drängt, immer mehr den Gesetzen einer durchaus undeutschen, allen deutschen Ernst wie alle deutsche Heiterkeit zerstörenden Zivilisation sich unterwirft, treffen wir in der tiefsten Zurückgezogenheit des Privatlebens, in niederen Beamtungen ohne Protektion, namentlich aber in kleinen Universitätsstädten unmerklich vorkommend, die oft sehr rührenden Zeugnisse für das stille, hoffnungslose Fortleben eines in seiner edleren Entfaltung gehemmten typischen Nationalgeistes an. Nach den Höhen der Gesellschaft zu jeder Aussicht auf Förderung, ja nur Anerkennung beraubt, werden aus dieser Sphäre die Blicke fast einzig auf die niederere Region des nicht minder verlassenen, und ungeliebt wie unliebend, unschön und dürftig dahinsiechenden Volkslebens gerichtet. Wir verdanken dieser Richtung, sobald in sie die ganze Inbrunst und Triefgründlichkeit des deutschen Geistes sich versenkte, die herrlichen, neu belebenden Ergebnisse der neueren deutschen Sprach-, Sagen- und Geschichtsforschung, und will man mit einem Namen bezeichnen, was seit dem Erlöschen unsrer großen Dichterperiode dem deutschen Geiste zu Ehre und Trost erwachsen ist, so ist nur der Name Jakob Grimm zu nennen.

Der Gestalten gerade dieses Mannes, und seines treuen Bruders Wilhelm, hat sich der heutige Theaterwitz bemächtigt, um dem lachlustigen Publikum zu zeigen, wie solche Gelehrte sich ausnähmen, wenn man sie sich näher ansähe. Eine allerdings in das Wunderliche übergehende Unbehilflichkeit, ja völlige Gelähmtheit dem wirklichen Leben gegenüber, kann, wie das Spiel auf das grobe Lachen unsres glücklichen Theaterpublikums berechnet ist, dem Verständnisvollen, welchen in den hier vorgeführten beiden Ehrwürdigen der Wunderhauch des nun in die Tiefe seines wurzelhaften Geburtslebens entrückten deutschen Geistes anweht, ein gut gelauntes Lächeln immerhin noch abgewinnen; tief rührt dabei die dem Leben zugewandte kindliche Sanftmut und unschuldvolle Milde dieser hochgewaltigen Helden einer Wissenschaft, welche ihnen erst ihre Entstehung selbst

verdankte. — Anders nimmt sich dagegen dieselbe Unbehilflichkeit und Lahmheit aus, wenn wir ihr im Leben oder gar in Büchern begegnen, nackt für sich, ohne allen erklärenden tiefen Hintergrund, sondern mit einem gewissen Hochmut eben nur auf diese Unbehilflichkeit pochend, den notdürftig gezogenen engen Kreis eigener Bewegung als das Zentrum der Welt ansehend, in welches mit Eifer und Geifer das da draußen Liegende hineingezwungen werden soll. Die Eigenschaften des großen Genies oder des großen Unglücks von der reinen Beschränktheit angenommen zu sehen, hat wirklich etwas Lächerliches: keinem unsrer Theaterdichter ist es aber noch beigekommen, dieses dem Deutschen unsrer Tage so nahe liegende Thema der Lachlust vorzuführen. Das Erhabene zu verspotten scheint allerdings leichter, als das Nichtige in seinem lächerlichen Ernste zu zeigen!

Die von uns zuletzt berührte Erscheinung entbehrt, im großen und ganzen erfaßt, leider auch ihres sehr erklärenden und entschuldigenden Grundes nicht. Charakterzüge, welche dem Deutschen angeboren sind und nur durch sehr vorteilhafte Ausbildung der Gesamtheit seiner Anlagen die Wirksamkeit von Vorzügen gewinnen können, müssen unter der traurigen Vernachlässigung, in welcher das deutsche Wesen seit fünfzig Jahren leidet, notwendig nur ihre üble Seite entwickeln. Das individuelle Freiheitsgefühl, mit dessen rührender Verherrlichung der junge Goethe in seinem „Götz von Berlichingen" seine große Dichterlaufbahn beschritt, ist der Zug, welcher den deutschen Volksgeist am meisten vom romanischen unterscheidet: liegen die schmerzlichen Folgen seiner Ausartung in der Geschichte des deutschen Reiches vor uns, so treten sie uns nicht minder bedauerlich in unsrer modernen Literaturperiode entgegen. Und doch sind die hieraus entspringenden Fehler immer noch die am wenigsten bedenklichen; durch ihre Aufdeckung und Zurechtweisung verbleibt immer die Klärung eines Quelles reicher deutscher Tugend zu hoffen, während das eigentliche Gebrechen der gegenwärtig blühenden Literatur so widerwärtiger Art ist, daß die Bloßlegung der natürlichen Wurzeln jener sonderbar duftenden Blüte weder eine deutsche, noch romanische, noch auch orientalische Tugend an das Licht bringen könnte.

Es ist erklärlich und zu entschuldigen, daß der in klein-

lichen Verhältnissen verkommende, an jeder Entwicklung zu irgendwelcher Macht verhinderte Deutsche, der rings um sich eine Welt in Flor erblickt, zu welcher er keine innerliche Beziehung seiner Natur erkennt, in Groll gegen alles Glänzende und machtvoll sich Aufdrängende überhaupt gerät. Selbst von Unbehilflichkeit zu Unbeholfenheit gedrängt, in eine Sphäre der engsten bürgerlichen Wirksamkeit eingezwängt, kann es dem sanften Gemüte und offenen Kopfe liebenswürdig wiederum beikommen die ihm einzig vertraute Welt zum Idyll zu gestalten, und in oft rührenden Variationen zu erklären, er sei glücklich und verlange nicht aus seinem Idyll heraus. Er gewinnt zur Anpreisung seines Idylls ein um so größeres Recht, als er aus dem Schatten desselben auf eine Welt hinausblickt, in welcher ihm die Sonne nur das Hohle und Nichtige beleuchtet: er kann den Affekt, das falsche Pathos, welche dem falschen Treiben da draußen einen Anschein von wirklichem bedeutenden Leben geben sollen, verlachen, seine Stimme, wenn er wahren drängenden Beruf dazu in sich fühlt, ermahnend und belehrend nach außen erheben. Bereits wird es ihm aber sehr übel anstehen, wenn er bei dieser Gelegenheit in Zorn geraten, vom Grenzstein seines Idylls aus drohend in die Welt hinein rufen wollte. Ganz wahnsinnig jedoch würde er sich ausnehmen, wenn er, im Affekt des Zornes zu jeder Unterscheidung unfähig geworden, das Echte selbst mit dem Unechten verwechselnd, nun überhaupt blindlings gegen alles losführe, was nun eben in sein Idyll nicht passen will. Wenn er z. B. mit schönem deutschen Instinkte herausgefühlt hat, daß in dem von unsrer modernen Zivilisation verhöhnten deutschen „Philister" immer noch ein letzter und wichtiger Kern der echten kräftigen deutschen Natur stecke, so wird es ihm vortrefflich anstehen, wenn er mit Liebe und Sorgfältigkeit diese Natur dem immer größeren Entartungen ausgesetzten Volksgeiste zum Verständnis zu bringen sucht: — wie aber, wenn das als fertige Erscheinung auf ihn zutritt, was im allergünstigsten Falle aus jenem Kerne sich entwickeln konnte, und wenn er nun, sie mit dem Teufel draußen verwechselnd, wütend diese Erscheinung von sich abwehrte, und laut tobte und schrie: „ich will meinen Philister, nur meinen Philister; dieser ist der eigentliche Mensch!" — Er würde sich wirklich sehr komisch ausnehmen, bis dahin, wo die Sache ernsthaft wird und das ästhe-

tische Delirium in moralische Perversität übergeht. Ein solcher biederer Deutscher, der rings um sich den realen Boden der bürgerlichen Welt mit gleicher Biederkeit gepflastert sieht, könnte zu dem alten Schaden, an dem wir alle leiden, viel neuen verderblichen Schaden anrichten. Denn, stachelt die Kleinlichkeit und den Neid des deutschen Philisters noch auf, so sperrt ihr demjenigen, der auf den ruhigen Freiheitssinn der offenen deutschen Natur noch einzig vertraute, den letzten Weg zur Rettung aller vom gemeinsamen Verfall.

Der bekannte Verfasser des „neuen Novellenbuches", Hr. W. H. Riehl, darf den Anspruch erheben, über das Thema, welchem wir soeben unsre Aufmerksamkeit widmeten, als Autorität vernommen zu werden. Zwar scheint ihm, da er zwischen Dichter und Kritiker schwankt, der Gegenstand nicht völlig zu objektivem Bewußtsein gelangt zu sein, wogegen er mit starkem subjektivem Gefühle mitten in ihm selbst mit inbegriffen erscheint. Wir sagen: mitten darin, um ihm zugleich die Stellung anzuweisen, die er uns nicht nur zwischen dem deutschen Gelehrten, dessen edelster Typus uns in J. Grimm vorliegt, und dem wahren deutschen Volksdichter, dem wir noch vergeblich zu begegnen suchen, sondern auch, in betreff seines Urteiles und seiner Tendenz, zwischen denjenigen einnimmt, deren äußerste Charakterdifferenz wir in der vorangehenden Skizze kurz bezeichneten. Der bedenklichen Verirrung des Fanatismus des Philistertums hat er sich nicht zu jeder Zeit fern zu halten vermocht, und diese war es, die ihn zu einer Überschätzung seiner eigenen Kräfte verleitete welche er, wenn wir nicht irren, nicht ganz unempfindlich zu büßen hatte. Uns erscheint nun dieses „neue Novellenbuch" ein Zeugnis für den edlen Rückhalt, welchen Herr Riehl in seiner wahren Begabung gegen die weniger ermutigenden Erfolge seiner Wirksamkeit auf dem Wege jener Verirrung fand. Die Apostel des Idylls, der maßvollen Selbstbeschränkung, wirken unwiderstehlich rührend und einnehmend, sobald sie uns mit dem Ausdrucke der innigen Bescheidenheit und Milde ansprechen: die Wirkung einer solchen Ansprache, wenn sie eben aus sanftem Herzen und ruhig klarem Kopfe zu uns gelangt, mahnt uns unwillkürlich an das verlorene Paradies, und sie ergreift um so tiefer, als es sich hier wirklich um das verlorene Paradies des schlichten und doch so tiefen

deutschen Sinnes handelt, dieses Kernes der edlen deutschen Herrlichkeit, deren Verfall wir beklagen. Wirkliche und wahrhaftige Harmlosigkeit, — oh! welcher Quell alles Erhabensten! Immer reicher und tiefer zu sein als man scheint, immer mehr zu leisten, als man verspricht, immer kräftiger zu erquicken als man erhoffen ließ, — dies ist der Lohn dieser echten Harmlosigkeit. Wie sehr verliert aber diese Tugend sogleich an Kraft, wenn sie sich, auch nur mit dem Leisesten, ein einziges Mal rühmt, ja nur, selbst mit einem noch so versteckten Winke, auf sich deutet. Würde nun gar aber mit der ausgestreckten Hand, wie auf einem Einladungsschilde, auf sie, als großen, besonderen Genuß versprechend, hingewiesen, ja sollten wir dieser Hand sogar anmerken, daß sie sich heimlich zur Faust ballt, um dem ersten vorübergehenden „Harmvollen" eines zu versetzen, so hätten wir nicht nur ein lächerliches Schauspiel vor uns, sondern wir würden auch ein sehr gerechtes Bedenken gegen die Natur der als produktiv uns angekündigten Harmlosigkeit unmöglich von uns abwehren können. Da Herr Riehl nun eben nicht nur Dichter, sondern auch Kritiker ist, dünkt uns auch das soeben hier berührte Dilemma seiner eigenen Natur ihn, und, wie uns scheint, in sehr vorteilhaftem Sinne für seine eigene Entwicklung beschäftigt zu haben: er weiß es bereits als Dichter zu behandeln, — mindestens dünkt uns vor allem die gemütliche Novelle „das Quartett" aus des Dichters innerer Beschäftigung mit diesem Dilemma ihre Eingebung und Gestaltung gewonnen zu haben. — Wir dürften vielleicht wünschen, daß diese innere Reinigung in Zukunft sich auch etwas wählerischer auf die Beurteilung des Wertes und der Bedeutung der vom Dichter zu verarbeitenden Einfälle richte: wir vermuten, daß Herr Riehl dann etwa finden würde, daß die Mitteilung eines Stückes wie der „Abendfrieden", welches er seinem Buche als Vorrede gibt, auf einem Mißverständnisse ähnlicher Idylle, wie sie, bei unscheinbar geringfügigem Stoffe unter der Hand wahrhaft großer Dichter einen unbegreiflichen und doch unleugbaren Wert erhalten haben, beruhe. Recht einnehmend wird Herr Riehl jedoch stets wirken, und den Leser mit der Freude der Bereicherung durch neue, im wirklichen Leben ganz unbeachtet gebliebene, durch den Zauber der Wahrhaftigkeit künstlerisch lebendig geschaffene Bilder erfüllen, wenn er seine Gestaltungs-

kraft so bestimmt und rückhaltslos ausschließlich der Darstellung des von ihm innig Erschauten zuwendet, wie er dies in der originellen Novelle „die Hochschule der Demut" tat. Ein schöner, vielsagender Titel, welcher nach unsrer Empfindung bereits als Motto dem ganzen freundlichen Buche vorgedruckt sein dürfte!

Herr Riehl mußte es leider für vorteilhaft finden, in neuerer Zeit aus seinem zuletzt mit empfehlendem Anstande eingenommenen Idyllrefugium hervorzubrechen, um allerhand kleinlichen, aber boshaften Unfug anzurichten. Sind es wirklich seine Besorgnisse um unsre Kultur, welche er — wie man in den Zeitungen liest — auf das genaueste studiert haben soll, oder ist es ein chronisch wiederkehrender Ärger über sein Verunglücken als öffentlicher Komponist „für das Haus", was ihn, wenn auch in den Verkleidungen der Gelegentlichkeit, zuzeiten wieder auf das Feld der Musik treibt? Gewiß ist, er scheint es nicht lassen zu können, aus der Schule der musikalischen Demut dann und wann eine Impertinenz gegen den Hochmut loszulassen, welcher mit der Impotenz sich nicht abgeben will. So bekümmert es ihn neuerdings z. B., daß die Musiker zu viel Fertigkeit auf ihren Instrumenten erlangt haben, und bedauert, daß sie dadurch einen so guten Komponisten, wie Beethoven, welcher noch die C moll-Symphonie so geschrieben habe, daß man sie im Riehlschen Idyll herunterzuspielen vermochte, schließlich zu einer so schwierigen Schreibart verleiteten, daß man sich „im Hause" unmöglich mehr mit der Pfeife im Munde dazu an das Pult setzen könnte. Hierbei überläßt er es uns, jene so einfache C moll-Symphonie im musikalischen Tabakskollegium uns aufgeführt zu denken, und geleitet uns, sollten wir keine große Erbauung hiervon finden, daegegen mit Vorliebe in Bildergalerien und Lesemuseen, wo er vermöge „harmloser" Vergleiche und Analogien uns immer wieder den freundlichen Rat erteilt, gegen alles Große, in der Kunst — wie gewiß auch im Leben —, möglichst mißtrauisch zu sein. Für die Musik hat er es auf die Naivität abgesehen, und muß es bedauern, daß die neueren Komponisten, von Weber an, reflektierte Musik geschrieben haben, in welchem Bedünken er mit dem berühmten

Wiener Doktor Hanslick durchaus übereinstimmt. Eine Definition jenes Begriffes einer „Naivität", welcher er eine „Reflexion" gegenüberstellt, erspart er uns, vermutlich in der Annahme, daß hierfür bereits Schiller gesorgt habe; diesen lesen nun aber unsre Kulturforscher nicht mehr, und es begegnet ihnen daher, daß sie seine berühmte Abhandlung über „naive und sentimentalische Dichtung" insoweit irrig im Gedächtnisse bewahren, als sie dem dort definierten Naiven, welchem sehr bestimmt das Sentimentale entgegengehalten wird, ein konfuses Reflektiertes (etwa nach Hegel) gegenüberstellen. Da es nun sehr bekannt ist, daß mit Reflexion sehr vieles, nur keine Kunst, vor allem keine Musik zustande zu bringen ist, gelangen unsre harmlos idyllischen Kritiker, an dem Leitfaden einer ebenso richtigen als treugemeinten Prämisse, zu dem für die neuere Musik so fatalen Schlusse, daß an ihr unmöglich etwas sein könnte. Seiner persönlichen Bedenken hierüber entäußert sich nun Herr Riehl vor einem Publikum, welchem bei dem Worte „Reflexion" allein schon die Haut schaudert, da bis jetzt es noch niemand gelingen konnte, die Leute darüber aufzuklären, daß es sich bei der Reflexion um eine Art der Erkenntnis handle, welcher einzig wiederum nur die intuitive (anschauende) Erkenntnisweise gegenübersteht; daß somit dem naiven Kunstproduzieren ein reflektierendes Musikmachen gegenüberzuhalten, gerade so unsinnig ist, als der intuitiven Apperzeption eine sentimentale Erkenntnis entgegenstellen zu wollen. Doch hält Herr Riehl auf solcher Basis öffentliche Vorträge, und erschreckt dadurch die Gemüter, welche bei „Reflektieren", wenn sie es nicht mit „Resignieren" verwechseln, auf das Nachdenken geraten zu müssen glauben, was ihnen doch jetzt durch eine so allgemeine blühende Presse und ihre Organe gründlich erspart zu werden pflegt. Nun gar sich denken zu sollen, daß die Musik, die man dem Publikum im Theater vorspielt, durch Nachdenken hervorgebracht worden sei, müßte da, wo harmlose Erheiterung doch der einzige Zweck sein kann, eine wahre Kalamität erkennen lassen, gegen welche mindestens Bedenken erweckt zu haben dem berühmten Kulturstudiosen immerhin als großes Verdienst angerechnet werden dürfte.

Und doch scheint es sich hier um ein bisher unenthülltes Geheimnis zu handeln. Herr Riehl hat wirklich durch Reflexion

Musik zustande gebracht. Er hat nämlich, seitdem ihm der Verfall der deutschen Musik infolge des Aussterbens der von ihm studierten „Charakterköpfe" ersichtlich geworden ist, darüber ernsthaft und ohne Spaß nachgedacht, wie eine Musik zu schreiben wäre, welche dem Ärgernis abhelfe, und — er schrieb sie. Als er darüber bedenklich wurde, daß sie keinem Menschen gefallen wollte, dachte er hierüber wiederum nach, und geriet darauf, daß er im Ernste seines Vorhabens die „Naivität" vergessen hatte. Somit hat er nun wohl guten Grund, diese seinen Nachfolgern einzuschärfen: denn Schaden macht klug.

Ehre ihm, und — Gott befohlen! —

II.

Ferdinand Hiller.

(„Aus dem Tonleben unserer Zeit".)

Man wird die Bedeutung großer Kunstgenies nie richtig beurteilen können, wenn man sich entgehen läßt, daß die Grund- oder Unterlage aller praktischen Kunstausübung zuerst nur ein künstlerisches Handwerk ist, welches Tausende erlernen, darin es zur Fertigkeit, ganz wie beim Gewerk zur Meisterschaft bringen können, ohne deswegen in irgend eine wesentliche Beziehung zu dem eigentlichen Kunstgenie, ja mit der eigentlichen Kunst, der idealen, selbst nur in Berührung zu treten. Ganz besonders gilt das hier Gesagte von dem Musiker, der, bald störend, bald erwünscht, in den Kreis bürgerlicher Beschäftigung oder bürgerlichen Behagens hereintritt, hier gerufen, dort fortgescheucht, müßiggängerisch, ohne Sinn für Geistesbildung, mit sehr geringer Vernunft, schwächlicher Verstandesbegabung, ja auffallend geringer Phantasie, eine Art von halbmenschlicher Existenz darstellt, welche sich recht drastisch in jenem so vorzüglich musikalischen Naturleben der Zigeuner bis hart an die Grenze des menschlichen Tieres verliert. Daß sich der Halbgott dieses Halbmenschen bemächtigte, um mit ihm vereint die übermenschlichste aller Künste, die göttliche Musik, diese zweite Offenbarung

der Welt, das unaussprechlich tönende Geheimnis des Daseins, in das Leben zu rufen, hat mit der wesentlichen Beschaffenheit dieses Musikers eigentlich ebensoviel oder ebensowenig zu tun, als der große tragische Dichter mit dem Komödianten zu tun hat, auf dessen Vorhandensein er nichtsdestoweniger die Entstehung seines Werkes begründete. Wie unter der Begünstigung der vollsten Anarchie der modernen Kunstzustände aber dem Mimen es gelungen ist, sich zum Herren des Theaters zu machen, so gelang es nicht minder dem gemeinen Musiker, nur durch Benutzung sehr verschiedenartiger Umstände, sich obenan zu setzen, dem Kunstgenie die Handwerksgildenmeisterschaft entgegenzustellen, und sich als den eigentlichen Besitzer der Musik zu gebärden. Der Unterschied zwischen beiden Empörungen liegt aber in der Verschiedenartigkeit des Bodens, welcher von ihnen in Beschlag genommen wurde; der Mime vermochte das Theater zu beherrschen, weil er dort eine betäubend populäre Wirksamkeit unmittelbar ausüben und das Urteil des Publikums über die dramatische Kunst irreleiten konnte; der Musiker, den wir sofort näher betrachten werden, mußte für sich den Konzertsaal aussuchen, um dort, wohin er kein eigentliches Publikum, sondern mehr eine Art Konventikel um sich versammelte, sich als Kunstgenie ansehen zu lassen. Durch welche ganz besondere Eigenschaft der Musik die Irreleitung und Betörung der verschiedenen lokalen Konventikel der Konzertabonnenten möglich wurde, gehört einer weiteren besonderen Untersuchung an; da wir es heute nur mit der gewissermaßen sozialen Physiognomie des Musikers zu tun haben, begnügen wir uns bloß die persönlichen Mittel zu bezeichnen, welche der Musiker für seinen Zweck anwendete. — Dieselben Leute, die als rechte Musiker mit einem wirklichen Talente zum Musikspielen auf diesem oder jenem Instrumente, neuerdings hauptsächlich dem Klaviere, von der Natur ausgestattet waren, wurden selbst „Genies“ und komponierten, ganz wie Haydn, Mozart und Beethoven, alles was diese komponiert hatten, namentlich aber in letzter Zeit, seitdem Mendelssohn ihnen das Modell dazu gerichtet hatte, Oratorien und allerhand biblische Psalmen, gerade als ob sie jene selbst auch wären, vielleicht nicht dem Grade, gewiß wenigstens aber dem Stande nach. Eine Veranlassung zu dieser wunderlichen Verirrung mag wohl in den von alters herrührenden

Postulaten an die Bewerber um gewisse städtische und fürstliche Anstellungen, als Musikdirektoren oder Kapellmeister, liegen, wonach diese für gewisse offizielle Trauer- und Freudenfälle auch die nötigen Musikstücke anzufertigen hatten. Aus diesem unscheinbaren Postulate, welches in früheren Zeiten (wo ja Heroen wie Händel selbst seine schnell zu liefernden Kantaten oft aus fremden und eigenen älteren Stücken zusammensetzte) einen ganz vernünftigen praktischen Sinn hatte, ist für unsre Tage die törichte Konsequenz hervorgegangen, daß jeder Kapellmeister oder Musikdirektor, dessen einfache Befähigung zur richtigen Leitung von Aufführungen wahrer musikalischer Kunstwerke lediglich in Betracht zu ziehen wäre, wenigstens von einigen näheren Bekannten auch für einen bedeutenden Komponisten gehalten werden muß, um der Bestallung durch die respektiven Komitees oder Intendanzen die nötige Ehre zu machen. Welch' unermeßliches Unheil hierdurch anderseits über den Geist der Aufführung unsrer wirklichen musikalischen Kunstliteratur gekommen ist, da eben die Haupterfordernis schlichter, für ihre wichtige Aufgabe verständig gebildeter Dirigenten ganz außer acht gelassen wurde, dies nachzuweisen müssen wir ebenfalls einer besonderen Untersuchung überlassen, um wiederum zunächst nur die Konstatierung der physiognomischen Beschaffenheit des von uns gemeinten Musikers unsrer Zeit festzuhalten. Was infolge des soeben besprochenen Resultates zum bürgerlichen Fortkommen half, möglichste Berühmtheit auch als „Komponist", ward somit das Hauptaugenmerk, — wie diese Berühmtheit zu erreichen sei, die teils angenehm schmeichelnde, teils aber auch peinlich aufregende Hauptsorge des Musikers. Das Komponieren selbst ist zwar heutzutage bald und leicht zu erlernen: aber so zu komponieren, daß darüber die Berühmtheit leicht und bald von selbst komme, das ist und bleibt ganz abscheulich schwer. Die meisten begnügen sich daher mit einer mäßigen Lokalberühmtheit: das trauliche Epitheton „unser" zu dem „genialen Meister" u. dgl. muß gewöhnlich dafür mit in den Kauf genommen werden.

Nun aber kam eine ganz neue Gattung von Musikern auf, deren Mittel es erlaubten, die Sache höher zu treiben: ungemeine Beispiele des Gelingens lagen vor; des seligen Meyerbeers Fortune ließ nicht ruhig schlafen. Wir könnten mit einigen

Charakterstrichen die Bemühungen eines solchen Musikers, um jeden Preis gehörig berühmt zu werden, zeichnen: doch dürfte es nicht recht sein, an den komischen Einzelheiten seiner Irrfahrten nach Berühmtheit uns belustigen zu wollen, was anderseits nicht ausbleiben würde. Dieser Musiker, der vom zartesten Knabenalter an, mit ausdauerndster Überwachung aller irgend sich darbietender, und aus dem vorliegenden Buche sehr leicht zu erkennender, hilfreicher Chancen hierfür auf die Bahn der Berühmtheit getrieben wurde, ohne es je durch eine offene künstlerische Tat zu einem wirklichen Erfolge zu bringen, ergriff zuletzt, das größere Ruhmestheater Frankreichs und Italiens aufgebend, das bescheidenere Auskunftsmittel seiner einfacheren deutschen Zunftgenossen. Er wurde in Köln a. Rh. Musikdirektor, wie es scheint besonders der so weit verbreiteten und gelesenen Kölner Zeitung wegen, für welche er bald einen besonderen Freund, den verstorbenen Professor Bischoff, nachdem er ihm den Wert seiner Werke entdeckt hatte, als andauernden Ruhmesarbeiter zu verwenden wußte. Immerhin eine mühselige Arbeit. Auch glaubte unser Musiker einmal sie aufgeben zu können, um ganz besonders schnell berühmt zu werden: er erhielt einen Ruf als Dirigent der italienischen Oper in Paris, ließ Köln, Musikschule und Konzertdirektion eifrigst fahren, und glaubte nun der Sache im Fluge beikommen zu können. Allein, so wie er es im großen betrieb, hatte unser Musiker immer Unglück: so auch mit der italienischen Oper in Paris. Köln mußte wieder gut sein: er kehrte zurück, um nun zu versuchen, ob er sich durch seinen Bischoff nicht wenigstens zum niederrheinischen Papst machen könnte. Er war auf dem besten Wege dazu, als er erfahren mußte, daß selbst der Niederrhein ihm noch nicht so ganz sicher sei: das Musikfestkomitee war auf den Gedanken gekommen, seine Feste doch nicht lediglich zum Monopol der Lokalberühmtheit zu machen, und hatte eines Tages zu der Leitung eines solchen einen andern eingeladen. Dieser andre war nun für unsern Musiker der allerfatalste Gegensatz: jenem war von frühester Jugend an das Berühmtwerden so ganz von selbst und kinderleicht gekommen, daß der qualvoll vergebens danach sich Abmühende in den rasendsten Ärger gerade über diese Entgegenstellung verfallen mußte. — Herr Ferdinand Hiller, der Verfasser des oben ange-

zeigten Buches, ist es, dessen Leiden wir uns soeben vorführten: der mühelos, durch den Eigensinn der mit reichster Fülle gerade ihn begabenden Natur zur berauschendsten Berühmtheit gelangte andre war Franz Liszt. Der Vorfall, von dem wir sprechen, ereignete sich im Sommer 1857. Zu welchem Ausbruche seines Ärgers sich Herr F. Hiller, sonst so zahm und geschmeidig, bei dieser Gelegenheit verleiten ließ, werden wir bei näherer Beachtung seines Buches ersehen.

Für jetzt nur noch ein Wort zu Herrn „M. H.", welcher sich um uns das Verdienst erworben hat, durch einen in der Wochenausgabe der „Augsburger Allgemeinen Zeitung" vom 15. Nov. d. J.* zu lesenden Artikel auf das Hillersche Buch aufmerksam zu machen, und da wir hieraus einige lehrreiche Wahrnehmungen gewinnen durften, unsre dankbare Beachtung auf sich gezogen hat. Wir wollen diese Verbindlichkeit durch einige Gegenbelehrungen unserseits zu erwidern suchen. — In betreff eines damals veröffentlichten und nun durch Wiederabdruck in dem angezeigten Buche desselben der Vergessenheit entrissenen Zeitungsartikel des Herrn F. Hiller, läßt Herr M. H. sich folgendermaßen vernehmen:

„Am höchsten rechnen wir dem Verfasser seinen Bericht über das Aachener Musikfest 1857 an, denn hier bewährte er den Mut, den Marx den Musikern abspricht. Es ist keine Kleinigkeit, gegen eine von der breiten Mittelmäßigkeit vergötterte und sich selbst gegenseitig vergötternde Clique aufzutreten, gegen eine Armee von Musikern, die mehr Zeitungsnotizen als Noten schreibt; keine Kleinigkeit, den Koribanten zu sagen, daß sie nur Lärm machen, um die Stimme des Götterkindes zu überlärmen; keine Kleinigkeit, der Sekte die Wahrheit ins Gesicht zu werfen, daß ihr Liszt nicht zu dirigieren verstehe, und daß ihre Musik nur in Ausnahmefällen Musik ist. Die Polemik, die Hiller damals eröffnete, hat heute schon ihre Frucht getragen, und viele von denen, die ihn damals am liebsten gesteinigt hätten, sind heute seiner Meinung." —

Wem nun die genaue Physiognomie der hier berührten Personen und Umstände bekannt ist, der kann am Ende begreifen, daß so etwas, wie das hier Gedruckte, im Gespräche zwischen

* (1867.)

den Herren M. H. und F. Hiller, wenn es vielleicht gilt, einem soeben aus Kalifornien angelangten neuen Zöglinge der Kölner Musikschule sich in einem würdevoll streitbaren Lichte zu zeigen, geredet wird; auch daß etwas derartiges im ermutigenden Briefverkehr untereinander zur Niederschrift gelangt, ist faßlich: daß es aber öffentlich gedruckt wird, können wir nur daraus erklären, daß diese Herren von jener „Armee von Musikern, die mehr Zeitungsnotizen als Noten schreibt", das beruhigende Wissen hegen, daß sie ganz und gar nicht existiert. Denn wäre nur ein schwacher Trümmerrest einer solchen, vom Kölner Falstaff in der großen Schlacht am Niederrhein besiegten Armee wirklich vorhanden, so müßte ihnen doch füglich vor einer von den „Zeitungsnotizen" bangen, welche, nach dem, was sie (wie hier ersichtlich) selbst darauf geben, ihnen doch immer das einzig reale Objekt der Freude und des Leides sind. Wir glauben mit Sicherheit annehmen zu dürfen, daß die Herren schon diesmal sehr überrascht davon sein werden, einen armen Versprengten aus der 1857er Niederlage plötzlich seine Stimme erheben zu hören: denn so sicher wähnten sich die Herren in ihrem stillen öffentlichen Verkehre, daß sie, über den verwunderlichen Erfolg ihrer Heldentaten selbst erstaunt, nun auch finden zu dürfen glaubten, die Tat, welche solch' erstaunliche Erfolge bewirkte, müsse doch allermindestens von dem „Mute" eingegeben gewesen sein, welchen der selige Marx den Musikern, somit sogar sich selbst, absprechen zu müssen vermeinte. Daß hierbei Herr M. H. Wut mit Mut verwechselt, gewinnt somit einen Sinn. Einen Erfolg erlebten die Herren damals auch: der Geifer, zu welchem der Eifer sich in einem für semitische Sprachbedürfnisse organisierten Mundwerke so kräftig schnell umsetzt, ist durchaus widerwärtig; man weicht ihm aus, und wär's nur, um seine Bekleidung davor zu bewahren.

Dennoch dürfte es einmal vorübergehend an der Zeit erscheinen um gewisser gemeinnütziger Zwecke, wie z. B. der Beleuchtung des heutigen deutschen Musikwesens willen, die rechte geiferdichte Tracht anzulegen, um mit diesen Herren ein Wort zu sprechen. Und so möchten wir diesmal Herrn M. H. noch etwa folgende Verwarnungen und Belehrungen zukommen lassen. Vor allen Dingen muß man, wenn man die „Kölner" und die „Augsburger Allgemeine Zeitung" in der Weise zu seiner Ver-

fügung hat, daß irgendwie günstige Berichte über tatsächliche Erfolge der Gegner stets wenigstens mit hämischen Bemerkungen der Redaktion begleitet werden, nicht die Ungereimtheit begehen, diesen Gegnern Berühmtheit durch Zeitungsreklame vorzuwerfen, ohne nicht zugleich nachzuweisen, welches mindestens jenen beiden verbreitetsten deutschen Zeitungen (wir nannten gut gelaunt nur sie) gleich stark gelesenes Blatt ihnen seit Dezennien zu Gebote stehe. Ferner: durch die Unbeteiligung des Gegners am großen Zeitungswesen muß man sich nicht zu der Unvorsichtigkeit verführen lassen, über Dinge zu schreiben, von denen man nichts versteht; oder, wenn das zu Schreibende von solchen eingegeben wird, von denen anzunehmen wäre, sie verstünden etwas, so muß man sich vor Auslassungen hüten, welche vom Gebiete des Sachverständnisses in das des persönlichen Beliebens hinüberspielen: wir meinen, man müsse sich dann ruhig, nicht genial gerieren, weil man sonst auf dem immerhin schlüpfrigen Felde der Unkenntnis nicht weiß, wie es bekommen kann. Daher in allem etwas mehr Maß! Man lobe Herrn F. Hiller, seine Liebenswürdigkeit, seine Sanftmut, seine angenehme Unterhaltung in Gesellschaft, sein fertiges Klavierspiel, seinen regelrechten Taktschlag, seine gediegene Art zu komponieren: auch wird es viele Mitglieder von Gesangvereinen interessieren zu sehen, daß man von der „Zerstörung Jerusalems", den „Psalmen" usw., in welchen sie einmal mitgesungen hatten, auch nach der Zeit noch gedruckt lesen kann: diese Freude darf man dem einen wie den andern bereiten, ohne bei dieser Gelegenheit von „Unsterblichkeit" und dergleichen großen Dingen zu reden; davon sagt sich's leicht, aber was denkt sich der, der es liest? Auch setze Herr M. H. den Leser in betreff seines Gedächtnisses nicht in Verlegenheit: z. B.

„Erinnert sich der Leser, daß er im Verfasser dieser Aufsätze einen tiefen Kenner und Meister seiner Kunst vor sich hat?"

Diese Frage erregt die Verlegenheit, daß man entweder Herrn F. Hiller gar nicht kennt, oder, wenn man ihn kennt, von dem, was Herr M. H. meint, keine Erinnerung haben kann. Alles das sind schädliche Schwächen für den Fall, daß solch' ein Elaborat einmal näher in Betrachtung gezogen wird, wogegen dann der Verfasser eigentlich darauf rechnen müßte, daß dies nicht geschehe. Es geschieht aber doch einmal und wird wieder

geschehen, wenn erneute Veranlassung kommt. Deshalb raten wir denn auch schließlich, daß es immer noch am besten sein dürfte, Herrn F. Hiller, wenn denn doch das Bedürfnis danach mit Naturnotwendigkeit vorhanden ist, cum grano salis zu loben: da uns sehr viele angenehme und treffliche Eigenschaften Herrn F. Hillers bekannt geworden sind, findet uns Herr M. H. gern geneigt, bei solchem Lobe ihn herzlich zu unterstützen; wir hoffen, daß schon bei näherer Beleuchtung des vorliegenden Buches hierzu willkommene Veranlassung geboten sein wird. Nur — den Grund nannten wir — vermeide Herr M. H. den Eifer, rede keine Unwahrheiten nach, setze sich nicht auf das hohe Pferd und versteige sich nicht gar etwa in das Dithyrambische, wo dann das mit zärtlichem Seitenblicke auf den Kölner Freund angezogene „Götterkind" dem tumultuarischen „Koribanten" Liszt gegenüber sich ganz erstaunlich lächerlich ausnehmen muß. So etwas geht nicht, selbst nicht im heutigen musikalischen Deutschland. — Und nun zur Sache, dem literarischen Objekt!

Dieses, ein Buch von zwei Bänden, näher betrachtend, finden wir, daß es Feuilletongeschwätze ist, über das wir nichts zu sagen haben, welches wir aber dem Leser aus vielen Gründen zur Durchsicht, Herrn W. H. Riehl aber im besonderen zur kulturhistorischen Studie empfehlen, und zwar letzteres wegen der verschiedenen feinen Zigarren, die der Verfasser darin bei Rossini raucht. —

III.

Eine Erinnerung an Rossini.

Im Beginne des Jahres 1860 führte ich in Paris, mit zweimaliger Wiederholung, einige Fragmente meiner Opern, zumeist Instrumentalsätze, in der Form eines Konzertes auf. Die Tagespresse erhob dagegen ein größtenteils feindseliges Aufsehen; bald durchlief dieselbe auch ein angebliches Witzwort Rossinis. Dessen Freund Mercadante sollte für meine Musik Partei ergriffen haben; hierüber habe diesen Rossini beim Diner dadurch zurecht gewiesen, daß er ihm von einem Fische nur die

Sauce servierte, mit dem Bemerken: die bloße Zutat gezieme dem, der sich aus dem eigentlichen Gerichte, wie aus der Melodie in der Musik, nichts mache.

Mir war über Rossinis bedenkliche Nachsicht gegen die sehr ungewählte Gesellschaft seines allabendlich stark besuchten Salons mancherlei Uneinladendes berichtet worden: ich glaubte die Anekdote, welche namentlich auch in deutschen Blättern große Freude bereitete, durchaus nicht für unwahr halten zu müssen. Keinerseits ward sie anders als mit Lobsprüchen auf den feinen Geist des Meisters erwähnt. Dennoch hielt es Rossini für würdig, als er davon hörte, in einem Schreiben an einen Zeitungsredakteur sich gegen diese „mauvaise blague", wie er es nannte, sehr ausdrücklich zu verwahren, und zu versichern, daß er sich kein Urteil über mich anmaße, da er nur zufällig von einem deutschen Badeorchester einen Marsch von meiner Komposition gehört, der ihm übrigens sehr wohlgefallen habe, und daß er zu viel Achtung für einen Künstler hege, welcher das Gebiet seiner Kunst zu erweitern suche, um sich über ihn Scherze zu erlauben. Dieses Schreiben ward auf Rossinis Wunsch in dem bestimmten Blatt veröffentlicht, in den übrigen Zeitungen jedoch sorgsam verschwiegen.

Ich fand mich durch dieses Benehmen Rossinis veranlaßt, bei diesem mich zu einem Besuche zu melden; freundlich wurde ich empfangen, und mündlich von neuem über das Bedauern belehrt, welches jene kränkende Erfindung dem Meister verursacht habe. In der hieran sich knüpfenden längeren Unterhaltung versuchte ich dagegen Rossini darüber aufzuklären, daß jenes Witzwort, selbst so lange ich es als für wirklich von ihm ausgegangen hielt, mich nicht peinlich berührt habe, da ich nun einmal in der Lage sei, durch teils unverständige, teils absichtlich entstellende Beachtung und Besprechung einzelner Ausdrücke in meinen Kunstschriften, zu einer Verwirrung selbst Wohlmeinender über mich Anlaß geworden zu sein, welche ich am geeignetsten nur durch sehr gute Aufführungen meiner dramatisch-musikalischen Arbeiten selbst berichtigen zu können hoffen dürfe; bevor mir diese irgendwo gelungen, ergebe ich mich geduldig in mein sonderbares Schicksal und zürne niemanden, der unschuldig in dasselbe verwickelt werde. Meinen Andeutungen schien Rossini mit Bedauern zu entnehmen, daß ich Grund habe, auch

der deutschen Musikzustände nicht mit Befriedigung zu gedenken, wogegen er eine kurze Charakteristik seiner eigenen künstlerischen Laufbahn dadurch einleitete, daß er mir seine bisher gehegte Meinung mitteilte, es hätte aus ihm das Rechte werden können, wenn er in meinem Lande geboren und gebildet worden wäre. „J'avais de la facilité“, äußerte er, „et peut-être j'aurais pu arriver à quelque chose.“ Aber Italien, so fuhr er fort, sei zu seiner Zeit nicht mehr das Land gewesen, wo ein ernsteres Streben, namentlich gerade auf dem Gebiete der Opernmusik, angeregt und unterhalten hätte werden können: alles Höhere sei dort gewaltsam unterdrückt, und das Volk eben nur auf eine Schlaraffenexistenz angewiesen gewesen. So sei auch er in seiner Jugend im Dienste dieser Tendenz unbewußt aufgewachsen, habe nach links und rechts greifen müssen, um eben nur zu leben zu haben; als er mit der Zeit in bessere Lage geraten, sei es für ihn zu spät gewesen; er würde eine Mühe haben aufwenden müssen, welche im reiferen Alter ihm beschwerlich gefallen wäre. Somit möchten ernstere Geister mild über ihn urteilen; er selbst beanspruche nicht unter die Heroen gezählt zu werden; nur sei es ihm aber auch nicht gleichgültig, wenn er so niedrig geachtet werden sollte, daß er unter die schalen Verspötter ernster Bestrebungen gehören könnte. Deshalb denn auch sein Protest.

Hiermit, und durch die heitere, doch ernstlich wohlwollende Art, in welcher Rossini sich ausgesprochen hatte, machte er den Eindruck des ersten wahrhaft großen und verehrungswürdigen Menschen auf mich, der mir bisher noch in der Kunstwelt begegenet war.

Habe ich ihn seit jenem Besuche nicht wieder gesehen, so sind mir doch noch Erinnerungen an ihn geblieben.

Zu einer französischen Prosaübersetzung mehrerer meiner Operndichtungen arbeitete ich ein Vorwort aus, in welchem ich eine übersichtliche Darstellung der in meinen verschiedenen Kunstschriften entwickelten Gedanken, namentlich über das Verhältnis der Musik zur Dichtkunst aufzeichnete. Bei der Beurteilung der neueren italienischen Opernmusik leiteten mich hierin namentlich die so bezeichnenden, auf eigenste Erfahrung begründeten Mitteilungen und Äußerungen Rossinis aus dem oben angeführten Gespräche. Gerade dieser Teil meiner Abhandlung ward zu einer andauernden, bis auf den heutigen Tag unter-

haltenen Agitation der Pariser musikalischen Presse gegen mich hervorgezogen. Ich erfuhr, daß der greise Meister in seinem Hause fortgesetzt mit Berichten und Vorstellungen gegen meine angeblichen Angriffe auf ihn belagert war; der Erfolg zeigte, daß es nicht gelang, ihn zu einer, von jenen ersichtlich gewünschten, Erklärung gegen mich zu bestimmen; ob er sich durch täglich ihm vorgebrachte Verleumdungen über mich betroffen fühlte, ist mir unklar geblieben. Von Freunden wurde ich gebeten, Rossini aufzusuchen, um ihm die richtigen Belehrungen in betreff jener Agitation zu verschaffen. Ich erklärte: nichts tun zu wollen, wodurch neuen Mißverständnissen Nahrung gegeben werden dürfte; sehe Rossini nicht in seiner eigenen Weise auch hierin klar, so werde ich unmöglich in meiner Weise ihm Klarheit verschaffen können. Nach der Katastrophe, welche im Frühjahre 1861 bei seiner Pariser Aufführung meinen „Tannhäuser" betroffen, bat mich auch Liszt *, welcher kurze Zeit darauf nach Paris kam und öfter freundschaftlich mit Rossini verkehrte, diesem, der allem mir feindseligen Andringen gegenüber sich immer doch freundlich standhaft gehalten habe, durch einen Besuch auch die letzte etwa ihm erregte Wolke in meinem Betreff zu zerstreuen. Auch jetzt fühlte ich, daß es nicht an der Zeit sei, durch äußerliche Bezeugungen tiefer liegende Mißstände

---

* Beiläufig sei hier, zur weiteren Berichtigung neuester Erfindungen auf Rechnung Rossinis, erwähnt, daß Liszt mir bereits vor vielen Jahren erzählte: er habe, als er einst eine seiner frühesten stark exzentrischen Jugendkompositionen dem Meister vorgelegt, von diesem die ergötzliche Belobung erhalten: das Chaos sei ihm noch besser gelungen als Haydn. Es zeugt nun von wenig Verehrung, wohl aber von einem sehr ungebildeten Geschmack, diesen wirklich geistvollen Scherz Rossinis, wie dies eben neuerdings an dieser Stelle geschah, dahin zu verderben, daß dem Meister die Platitüde unterlegt wird, gesagt zu haben: das Haydnsche Chaos gefalle ihm besser, wobei außerdem die Wiederholung des so oft verbrauchten Witzes mit dem „l'autre me plaît davantage" unehrerbietigerweise dem Gefeierten noch zur Last gelegt wird. Daß die Anekdote aus der frühesten Jugendzeit Liszts in dessen „Abbé"-Zeit versetzt wurde, gehört schließlich zu den das Andenken Rossinis so übel behandelnden Leichtfertigkeiten, welche, wenn sie unberichtigt blieben, den ehrwürdigen Meister, welcher Liszt stets mit Freundschaft und wirklicher Hochachtung ergeben war, leicht einer sehr bedenklichen Duplizität schuldig erscheinen lassen könnten.

beseitigen zu wollen, und jedenfalls blieb es mir zuwider, hier wie dort Veranlassung zu irrigen Deutungen zu geben. Nach Liszts Abreise überschickte mir Rossini aus Passy durch einen Vertrauten die bei ihm hinterlassenen Partituren meines Freundes, und ließ hierbei mir sagen, daß er gern selbst persönlich diese überbracht hätte, wenn sein übles Befinden ihn jetzt nicht an seine Wohnung fesselte. Und selbst jetzt noch blieb ich bei meinem früheren Entschlusse. Ich verließ Paris, ohne Rossini wieder aufgesucht zu haben, und nahm es somit über mich, den Selbstvorwurf wegen meines schwierig zu beurteilenden Betragens gegen den von mir so wahrhaft verehrten Mann zu ertragen.

Später erfuhr ich zufällig: ein deutsches Musikblatt („Signale für Musik") habe um jene Zeit einen Bericht über einen letzten Besuch gebracht, welchen ich, nach dem Durchfall meines „Tannhäuser", im Sinne eines verspäteten „pater peccavi" Rossini abzustatten für gut gehalten. Auch in diesem Berichte war dem greisen Meister eine witzige Antwort zuerteilt worden; auf meine Versicherung, daß ich durchaus nicht alle Größen der Vergangenheit niederzureißen gesonnen sei, habe nämlich Rossini mit feinem Lächeln erwidert: „Ja, lieber Herr Wagner, wenn Sie das könnten!"

Ich hatte nun zwar wenig Aussicht, auch diese neue Anekdote von Rossini selbst dementiert zu sehen, da nach früher gemachter Erfahrung gewiß dafür gesorgt war, daß ihm jetzt dergleichen auf seine Rechnung laufende Geschichtchen nicht mehr bekannt würden; dennoch fühlte auch ich bisher mich nicht veranlaßt, hierin etwa für den Verleumdeten, welcher in meinen Augen offenbar Rossini war, einzutreten. Da nach dem kürzlich erfolgten Dahinscheiden des Meisters sich aber von allen Seiten Neigungen zur Veröffentlichung biographischer Skizzen über ihn kundgeben, und, wie ich leider wahrnehme, dies vor allen Dingen mit dem Eifer geschieht, allerhand Geschichtchen, gegen welche der Tote nun nicht mehr protestieren kann, mit gutem Effekt anzubringen, so glaube ich meine wahre Verehrung des Verewigten für jetzt nicht besser bezeugen zu können, als indem ich durch die Mitteilung meiner Erfahrungen in betreff der Glaubwürdigkeit der von Rossini berichteten Anekdoten zur historischen Würdigung dieser Berichte beitrage.

Rossini, welcher seit langer Zeit nur noch dem Privatleben

angehörte, und hierin mit der sorglosen Nachsichtigkeit des heiteren Skeptikers nach allen Seiten hin sich benommen zu haben scheint, kann der Geschichte wohl in keiner falscheren Gestalt überliefert werden, als wenn er, einerseits zum Heros der Kunst gestempelt, anderseits zum leichtfertigen Witzmacher herabgewürdigt wird. Sehr fehlerhaft würde es sein, wenn, nach Art unsrer heutigen so sich nennenden „unparteiischen" Kritik, für Rossini eine mittlere Stellung zwischen diesen beiden Extremitäten gesucht würde. Richtig dagegen würde Rossini nur beurteilt werden, wenn eine geistvolle Kulturgeschichte unsres bisher verlaufenden Jahrhunderts versucht würde, in welcher, statt der üblichen Tendenz, der Kultur desselben den ausschließlichen Charakter eines allgemein blühenden Fortschrittes beizulegen, endlich nur der wirkliche Verfall einer älteren zartsinnigen Kultur in das Auge gefaßt werden sollte; würde dieser Charakter unsrer Zeit richtig gezeichnet werden, so wäre nicht minder richtig auch Rossini die ihm gebührende wahre Stellung in ihr anzuweisen. Und diese Stellung würde nicht gering zu schätzen sein; denn mit dem gleichen Werte, mit welchem Palestrina, Bach, Mozart ihrer Zeit angehörten, gehört Rossini der seinigen an; war die Zeit jener Meister eine hoffnungsvoll strebende und aus ihrer vollen Eigentümlichkeit neugestaltende, so müßte die Zeit Rossinis etwa nach den eigenen Aussprüchen des Meisters beurteilt werden, welche er gegen diejenigen tat, denen er Ernst und Wahrheit zutraute, sehr vermutlich aber dann zurückhielt, wenn er sich von den schlechten Witzreißern seiner Parasitenumgebung belauscht wußte. Dann, aber auch nur dann, würde Rossini in seinem wahren und ganz eigentümlichen Werte zu erkennen und zu beurteilen sein; was diesem Werte an voller Würde abginge, würde nämlich weder seiner Begabung, noch seinem künstlerischen Gewissen, sondern lediglich seinem Publikum und seiner Umgebung in Rechnung zu bringen sein, welche gerade ihm es erschwerten, über seine Zeit sich zu erheben, und dadurch an der Größe der wahrhaften Kunstheroen teilzunehmen.

Bis der berufene Kunsthistoriker hierfür sich findet, mögen denn wenigstens die Beiträge zur Berichtigung der Späße nicht unbeachtet bleiben, welche gegenwärtig, als Schmutz statt der Blumen, in das offene Grab des Verewigten gestreut werden.

IV.

Eduard Devrient.

„Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy."

Ein sonderbares Buch, welches seine Entstehung augenscheinlich einer Übereilung verdankt, obwohl die Erinnerungen an den dahingeschiedenen Freund des Verfassers wiederum etwas spät kommen und jedenfalls zur rechten Zeit einen besseren Effekt gemacht hätten.

Wäre dieses Elaborat nämlich kurz nach dem Tode Mendelssohns erschienen, so würde vom Leser in der ersten Ergriffenheit eben nur der gute Wille, der bei dieser Abfassung mindestens in betreff ihres Gegenstandes unverkennbar vorgeherrscht, zur Beachtung gekommen sein, wogegen das Buch als solches füglich übersehen worden, und das etwas zu korrekte Handlungsdienerdeutsch, in welchem es abgefaßt ist, nicht sonderlich aufgefallen wäre. Nach einundzwanzig Jahren der Pflege teurer Erinnerungen hätten diese nun aber wohl um etwas schrift- und druckwürdiger abgefaßt sein sollen, und wir müssen deshalb auf eine aufregende Veranlassung schließen, welche mit einer Art von Plötzlichkeit den Verfasser zu der Herausgabe dieser „Erinnerungen" bestimmte. Hiervon findet man nun wiederum keine rechte Spur in dem Buche selbst, und wir müssen deshalb auf allerhand eigentümliche Vermutungen verfallen.

Vielleicht leitet uns hierbei das ersichtliche Bemühen des Autors, seinem frühe dahingeschiedenen Freunde Mendelssohn eine vorzügliche Bestimmung zum dramatischen Komponisten zuzusprechen; da dieses nicht leicht war, weil in Wahrheit Mendelssohn zur Erfüllung einer solchen Bestimmung nicht gelangt ist, tritt Herr Devrient nun mit einer glücklichen Reihe von Erinnerungen ein, aus welchen uns klar gemacht wird, daß e r eigentlich der dramatische Genius seines Freundes war, an welchen dieser sich auch jederzeit in der ihn peinigenden dramatischen Frage um Raterteilung wendete. Sehr belehrend ist es nun, zu ersehen, wie trotz dieses stets bereiten Rates, und trotz jener

unleugbaren Bestimmung, so glücklich verteilt unter die beiden Freunde, es zu der so heiß ersehnten Oper nicht kommen sollte. Da im ganzen aber mit der Darstellung selbst auch dieses sonderbar unproduktiven Verhältnisses der vorzügliche Beruf Mendelssohns bewiesen werden soll, so dürfen wir einsehen, daß dieses Kunststück nur durch eine höchst fesselnde Dialektik und bestechende Stilistik hätte gelingen können; eine solche Verwendung seiner geistigen Kräfte versagte sich nun aber Herr Devrient, woran, wie zu vermuten wäre, die offenbare Übereilung, zu welcher ihn ein leidenschaftlicher Entschluß drängte, die Schuld getragen haben mag. Welches die Veranlassung zu diesem unverkennbar übereifrigen Angriffe der vorliegenden Erinnerungsausarbeitung gewesen sein mag, ob der Unmut über die Erfolge Offenbachs oder etwas andres, wünschen wir hier nicht zu untersuchen, können jedoch auf eine große Lauterkeit der Motive nicht schließen, da hingegen die gute, einfach edle Sprache einer Berichtigung, welche Frau Therese Marx zum Schutze des in diesen „Erinnerungen", wie sie vermeint, entstellten Andenkens ihres verstorbenen Gemahls abgefaßt und veröffentlicht, in uns sogleich die entgegengesetzte Überzeugung von der wahrhaftigsten Reinheit der hierzu sie veranlassenden Beweggründe erweckt hat. Demnach wollen wir hier nur unser Bedauern darüber aussprechen, daß einmal wieder ein Buch, welches seinem Gegenstande nach genügend interessiert, um mannigfach gelesen zu werden, namentlich wohl in Berlin, in einem so würdelosen Stil abgefaßt ist, daß, wenn die hierin sich kundgebende Verhunzung der deutschen Sprache so unbeachtet und ungerügt, wie dieses gegenwärtig auch diesem Buche wiederum gestattet ist, fortfährt, es sich behaglich zu machen, der gänzliche, wirklich skandalöse Verfall unsrer Literatur zu befürchten steht. Wir fühlen uns daher gedrängt, mit dem folgenden, statt einer Kritik dieser „Erinnerungen" selbst, nur einen Auszug der beim Durchlesen dieses Buches von uns angemerkten Vernachlässigungen und Entstellungen der deutschen Sprache zu geben, in welchen sie von dem Erinnerungsvollen abgefaßt, und dem Andenken seines berühmten Freundes nach einundzwanzigjähriger Aufbewahrung nachgeworfen werden.

Daß sich die aus schlechten Zeitungen endlich auch in die Bücherliteratur eingedrungenen, bereits ganz gebräuchlich ge-

IV.

Eduard Devrient.

„Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy."

Ein sonderbares Buch, welches seine Entstehung augenscheinlich einer Übereilung verdankt, obwohl die Erinnerungen an den dahingeschiedenen Freund des Verfassers wiederum etwas spät kommen und jedenfalls zur rechten Zeit einen besseren Effekt gemacht hätten.

Wäre dieses Elaborat nämlich kurz nach dem Tode Mendelssohns erschienen, so würde vom Leser in der ersten Ergriffenheit eben nur der gute Wille, der bei dieser Abfassung mindestens in betreff ihres Gegenstandes unverkennbar vorgeherrscht, zur Beachtung gekommen sein, wogegen das Buch als solches füglich übersehen worden, und das etwas zu korrekte Handlungsdienerdeutsch, in welchem es abgefaßt ist, nicht sonderlich aufgefallen wäre. Nach einundzwanzig Jahren der Pflege teurer Erinnerungen hätten diese nun aber wohl um etwas schrift- und druckwürdiger abgefaßt sein sollen, und wir müssen deshalb auf eine aufregende Veranlassung schließen, welche mit einer Art von Plötzlichkeit den Verfasser zu der Herausgabe dieser „Erinnerungen" bestimmte. Hiervon findet man nun wiederum keine rechte Spur in dem Buche selbst, und wir müssen deshalb auf allerhand eigentümliche Vermutungen verfallen.

Vielleicht leitet uns hierbei das ersichtliche Bemühen des Autors, seinem frühe dahingeschiedenen Freunde Mendelssohn eine vorzügliche Bestimmung zum dramatischen Komponisten zuzusprechen; da dieses nicht leicht war, weil in Wahrheit Mendelssohn zur Erfüllung einer solchen Bestimmung nicht gelangt ist, tritt Herr Devrient nun mit einer glücklichen Reihe von Erinnerungen ein, aus welchen uns klar gemacht wird, daß *er* eigentlich der dramatische Genius seines Freundes war, an welchen dieser sich auch jederzeit in der ihn peinigenden dramatischen Frage um Raterteilung wendete. Sehr belehrend ist es nun, zu ersehen, wie trotz dieses stets bereiten Rates, und trotz jener

unleugbaren Bestimmung, so glücklich verteilt unter die beiden Freunde, es zu der so heiß ersehnten Oper nicht kommen sollte. Da im ganzen aber mit der Darstellung selbst auch dieses sonderbar unproduktiven Verhältnisses der vorzügliche Beruf Mendelssohns bewiesen werden soll, so dürfen wir einsehen, daß dieses Kunststück nur durch eine höchst fesselnde Dialektik und bestechende Stilistik hätte gelingen können; eine solche Verwendung seiner geistigen Kräfte versagte sich nun aber Herr Devrient, woran, wie zu vermuten wäre, die offenbare Übereilung, zu welcher ihn ein leidenschaftlicher Entschluß drängte, die Schuld getragen haben mag. Welches die Veranlassung zu diesem unverkennbar übereifrigen Angriffe der vorliegenden Erinnerungsausarbeitung gewesen sein mag, ob der Unmut über die Erfolge Offenbachs oder etwas andres, wünschen wir hier nicht zu untersuchen, können jedoch auf eine große Lauterkeit der Motive nicht schließen, da hingegen die gute, einfach edle Sprache einer Berichtigung, welche Frau Therese Marx zum Schutze des in diesen „Erinnerungen", wie sie vermeint, entstellten Andenkens ihres verstorbenen Gemahls abgefaßt und veröffentlicht, in uns sogleich die entgegengesetzte Überzeugung von der wahrhaftigsten Reinheit der hierzu sie veranlassenden Beweggründe erweckt hat. Demnach wollen wir hier nur unser Bedauern darüber aussprechen, daß einmal wieder ein Buch, welches seinem Gegenstande nach genügend interessiert, um mannigfach gelesen zu werden, namentlich wohl in Berlin, in einem so würdelosen Stil abgefaßt ist, daß, wenn die hierin sich kundgebende Verhunzung der deutschen Sprache so unbeachtet und ungerügt, wie dieses gegenwärtig auch diesem Buche wiederum gestattet ist, fortfährt, es sich behaglich zu machen, der gänzliche, wirklich skandalöse Verfall unsrer Literatur zu befürchten steht. Wir fühlen uns daher gedrängt, mit dem folgenden, statt einer Kritik dieser „Erinnerungen" selbst, nur einen Auszug der beim Durchlesen dieses Buches von uns angemerkten Vernachlässigungen und Entstellungen der deutschen Sprache zu geben, in welchen sie von dem Erinnerungsvollen abgefaßt, und dem Andenken seines berühmten Freundes nach einundzwanzigjähriger Aufbewahrung nachgeworfen werden.

Daß sich die aus schlechten Zeitungen endlich auch in die Bücherliteratur eingedrungenen, bereits ganz gebräuchlich ge-

wordenen Verstümmelungen der Wörter, namentlich der Zeitwörter, auch in den „Erinnerungen" des Herrn Devrient zutraulich eingebürgert haben, ersieht man mit dem ersten Blicke. „Vorragend" (S. 4, 94 u. a. O.) statt: hervorragend; „üben, Übung" statt: ausüben, einüben, Einübung usw. (S. 33, 48, 60 u. a. O.); „fürchten" statt befürchten (S. 65 u. a. O.); „drohen" statt: androhen, bedrohen (S. 48 u. a.); „wirken" statt: bewirken S. 42 u. a.); „ändern" statt: verändern (S. 156 u. a.); „Dringen" statt: Andringen (S. 212); „merklich" statt: bemerklich (S. 238, 266 u. a.); „hindern, Hinderung" statt: verhindern, Verhinderung oder Hindernis (S. 32 u. v. a. O.); „geladen" statt: eingeladen; vor allem aber „sammeln" für: versammeln, sind dem Verfasser sehr beliebt; das letztere wird z. B. regelmäßig angewendet, wenn ein Orchester (S. 13), eine „Zahl (statt: Anzahl) von Mitgliedern" (S. 19), ein Chor (S. 227), oder gar ein „Trauerzug" (S. 287), nach Devrients Ausdruck „gesammelt werden" oder auch „sich sammeln", was dann immer eine nun eintretende Andacht, wenn nicht gar etwas einer Geldkollekte ähnliches zu erwarten verführt. — Da gegenwärtig, namentlich von dem Publikum der Leser solcher interessanter Künstlerbücher, wohl nur das beachtet zu werden scheint, was man schon von selbst versteht, also das eigentliche „Selbstverständliche" so macht der Unfug, welchen solche Wortverstümmelungen anrichten, gewiß auch einen zu wenig störenden Eindruck, als daß in betreff der „Erinnerungen" des Herrn Devrient davon erst viel zu reden sein dürfte. Lehrreicher für die Beurteilung der vorliegenden Stilart sind dagegen die Fälle sinnloser, eigentlich unsinniger Anwendung, Verdrehung und Zusammenfügung von an sich unauffälligen oder unverstümmelt gelassenen Worten, wodurch im allgemeinen für den tiefen Grad der Bildung der Verfasser Zeugnis abgelegt, im besonderen aber für eine normale und gesunde Auffassung des Geschriebenen von seiten des Lesers Unverständliches und Irreleitendes gegeben wird. Hiervon nun folgende Beispiele.

(S. 5), Die „Herausgabe" usw. „unternahm eine Ausdehnung". — (S. 12) „Die Musik war" usw. „die komischen Momente benutzend". — (S. 14) „gemütwarm", etwa wie: gehirnweich. — (S. 16) Ein „verpflichteter Einfluß". — (S. 18) Ein „nichtsverlierendes Gedächtnis" für: ein Ge-

dächtnis, aus welchem sich nichts verliert. Ebendaselbst: „mir machte sie seinen Beruf überzeugend“, statt: sie überzeugte mich von seinem Berufe. — (S. 29) „der verständnisvolle Ausdruck der singenden Personen“, statt: der (vermutlich dramatische) Verstand, welchen er in der Wahl des Ausdruckes für die singenden Personen zeigte; denn „verständnisvoll“ ist der Verstehende, nicht das „Zuverstehende“. — (S. 30) „bewahrenswerte Melodien“. Vor was sind diese zu „bewahren“? — (S. 33) „Recht von Herzen gefiel die Oper nicht“. Man liebt etwas von Herzen, aber nichts kann uns von Herzen gefallen. Hierzu (S. 40): Dieses „machte ihn Felix sehr lieb“ (Nähmamsell-deutsch). — Ebendaselbst: „Ein sehr musikalisch begabter Student“; warum nicht gleich österreichisch: „Sehr ein musikalisch begabter Student“? — (S. 35) „Offenbar zeigte dies Charakterstück den klärenden Wendepunkt in Felix Kompositionsvermögen“. Ein Vermögen mit einem Wendepunkte, und noch dazu einen klärenden? Offenbares Ladendienerdeutsch! — Ebendaselbst: „Seine charakteristische Kraft“ (soll vermutlich heißen: seine kräftige Fähigkeit zu musikalischem Charakterisieren?) „war in einem gewaltigen Entwicklungssprunge erstaunlich gewachsen!“ Vermutlich: durch einen Sprung, welchen er in seiner Entwicklung gemacht, war diese Fähigkeit erstarkt? Denn ein Sprung kann, außerdem was sonst noch dadurch zu erreichen ist, stärken (etwa die Muskeln), nicht aber allgemein wachsen machen. Ein andres Mal (S. 38) hat „Felix' Entwicklung einen auffallenden Ruck bekommen“, an welchem noch dazu B. Marx „Anteil hatte“. Vermutlich hatte dieser beigetragen (Beitrag und Anteil sind aber verschieden), und zwar zu irgend einem förderlichen Vorgange in jener Entwicklung, gewiß aber nicht zu einem „Rucke“ (Handlangerdeutsch) derselben, denn eine Entwicklung rückt nicht, eben weil sie sich ent-wickelt. — (S. 35) „Das leise Gefühl“ statt: das zarte Gefühl. Man sagt: ein leises Gehör, weil dieses das Leise vernimmt. — (S. 36) Ein „Durchbruch der Selbständigkeit“. Eine Selbständigkeit „bricht“ weder durch noch hervor (wiewohl das letztere immerhin deutscher wäre), sondern sie tritt hervor, einfach, ohne alles Brechen. Der Verfasser liebt aber den „Durchbruch“ sehr, wie er diesen auch wiederholentlich (z. B. S. 189) an Felix wahrnimmt; allerdings mag er ihn gern dem „Durchfall“ vorziehen,

mit welchem jener eine bedenkliche Verwandtschaft aufzeigt. — Ebendaselbst: „Er suchte seinen Lehrer zu begüten", statt: begütigen; etwa wie „beruhen" statt: beruhigen. — (S. 38) „Dieser Umgang reichte nicht in den Salon des Hauses". Doch wenigstens, wenn einmal ein Umgang „reichen" soll, dann „bis" in den Salon? Immerhin finden wir dieses Verbum verständlicher in: „Reich' mir die Hand, mein Leben!" angewendet. — (S. 40) Professor Gans „dominierte mit seiner breiten Sprache das Gespräch". Der Eifer eines andern Hausgastes „unterhielt die Unterhaltung". — (S. 42) „entsteht" eine „dramatische Behandlung", namentlich durch die Hilfe „einschlagender Chöre", und „dies alles wirkte Staunen". — (S. 46) „Ich war jung genug, daß" statt: „um"; worauf überhaupt ein merkwürdig konstruierter Satz folgt, welcher nachzulesen sein dürfte. — (S. 47) „In solchem Spaß gipfelte bei ihm Zärtlichkeit" usw. Ebendaselbst: „Erfindungskraft für den Eindruck" (?). — (S. 48) „Unsre Gesangsübungen" (jedenfalls Solfeggien u. dgl. unter der Leitung eines Gesanglehrers? — Nein) „der Bachschen Passion" (hm!) „nahmen" (was?) „weiteren Fortgang". (Vermutlich dem Diensttagebuche der alten Aufwärterin der Singakademie entnommen.) Ebendaselbst: „ein so weltfremdes Werk". Weniger poetisch, aber sinnvoller wäre: ein unsrer Zeit so entfremdetes Werk. Aber das ist für den Schwung des Devrientschen Ausdruckes zu umständlich. Auch (S. 49): das Berliner „Herkommen aus den Angeln heben" ist mindestens Hamletisch zu denken, da es doch unmöglich der Handwerkersprache entnommen sein kann, was übrigens auch wiederum denkbar wäre. — (S. 55) „wo er auf einem Sofa niedersaß" statt: sich niedersetzte. — (S. 63) „Er hat in seinem Leben kein Meisterstück der Direktion geliefert, als" (für: wie) „dieses"; fehlt nur noch: „allein", um über des Verfassers Gesinnung eine vermutlich unwillkommene Klarheit aufkommen zu lassen. — (S. 64) wird „vorausempfunden, daß es nötig ist, den Taktstock zu gebrauchen". — (S. 65) „Musik der Neuzeit", vermutlich entsprechend einer „Altzeit", wie „Neustadt" einer „Altstadt". Ebendaselbst: „der Stimmklang hochgebildeter Dilettanten". Niedriggebildetes Rezensentendeutsch! — (S. 66) „In dem Bildungskreise Berlins", ungefähr wie: in der Kleidungsherberge, statt: Schneiderherberge.

Auch war eine „Aufführung“ „überfüllt“. — (S. 68) „Mendelssohn hat den tiefsinnigsten Komponisten wieder in lebendige Wirkung gesetzt“. Dann sollte er, ebendaselbst, „seinem Vater erweisen“ (etwa: sich dankbar oder dgl.? Nein! Sondern:) „daß“ usw. Also: er sollte ihm beweisen. „Erweisen“ kommt noch öfter vor (z. B. S. 94 u. a. a. O.), scheint also den Verf. sehr hübsch zu dünken. — (S. 69) „seine notenmäßige Auffassung“. Er faßt also nach Art der Noten auf? — Ebendaselbst: „Zur Stelle nachspielen“. Er holt also nach, was er bei einer Stelle zu spielen vergessen hatte? — (S. 72) Einen „dunklen Punkt hatten die Verhältnisse genährt“. Der Verfasser kennt demnach eine Nahrung für Punkte? — (S. 73) „Eine Äußerung, die ihm gegen den Strich ging“ (Kutscherdeutsch), „konnte ihn ganz abwendig machen“. Von wem? Etwa von der „Äußerung“? Oder so allgemeinhin abwendig? — (S. 76) „Gefallsames“. Höchst neu; bedeutet vermutlich: auf bloßes Gefallen Berechnetes? Somit könnte man, dem entgegengesetzt, auch etwas „Durchfallsames“ schreiben? — (S. 91) „Mir klang der bedeutende dramatische Beruf des Komponisten aus jeder Note“. Ein Beruf kann nicht klingen, selbst nicht Herrn D. erklingen; vielleicht aber der Anruf des Operntext verlangenden Felix? — (S. 93) „Er verlangte, ich sollte mich dispensieren lassen vom Hofkonzerte“. Judendeutsch, statt: mich vom Hofkonzerte dispensieren lassen. — (S. 49) Ein „von Freundesteilnahme getragener Verlauf“, nämlich „eines Festes“. — (S. 96) „Seine Pflichten für die Oper“. Pflicht „für etwas“ ist überhaupt sehr beliebt. (Vgl. S. 228 u. a.) — (S. 112) „Er lenkte nach Deutschland“, nicht einmal „ein“ oder „um“; sondern einfach: „er lenkte“, ungefähr wie in: „der Mensch denkt“ usw. — (S. 144) „Ein ausgedehntes Personal“ — (vermutlich durch die Folter). — (S. 145) Eine „Einrichtung“ war „eingewöhnt“. (S. 164) „Mendelssohnbriefe“, wie: „Devrienttexte“. — (S. 215) „Unnachlaßliche Energie“ scheint eine Energie, welche im Mendelssohnschen Nachlaß nicht aufgefunden wurde. — (S. 216) „Er versprach, über sein Vermögen zu“ (was? — einfach:) „tun“. — (S. 217) Es war „wenig mit ihm aufzustellen“ (vermutlich: Theaterkulissen?) — Ebendaselbst: „Felix war mit der Farbe herausgegangen“. — Dies läßt auf einen sonderbaren, uns un-

bekannt gebliebenen Auftritt schließen. — (S. 218) „Dichtwerk", nach der Analogie von: Machwerk. — Ebendaselbst: die „Aufschubsabsichten Tiecks" nach dem Begriff von „Schubsmaßregelung" konstruiert; gewiß meint aber der Verfasser „Aufschiebungsabsichten": immerhin hübsch! — (S. 219) „die wörtliche Verständlichkeit". Vermutlich die Eigenschaft eines Gedichtes, welches gemäß dieser wörtlich, nicht allegorisch zu verstehen ist? Bleibt aber unverständlich, wörtlich wie unwörtlich. — (S. 222 auch 224) „Verlebendigung", aus „Belebung" und „Veranschaulichung" sinnreich komponiert: „Versterblichung" finden wir dagegen nicht. — (S. 224) Der Verfasser ist „in einen Rausch der Erhabenheit" versetzt; hiergegen läßt sich nicht viel sagen, da wir diesen Zustand nicht kennen, wogegen Herr D., seiner eigenen Versicherung nach, sich persönlich darin befunden hat. — (S. 226) „Vornahmen des Winters", statt: Unternehmungen für den Winter. — (S. 243) wird Felix „komplett berlinscheu", — auch „nahm er unsre Sorgen wie seine eigenen". Wo tat er sie hin? — (S. 244) „Überkommt" den Verfasser „eine Überzeugung". — (S. 258) „Wenn man dies Drängen um einen Operntext übersieht". Gern übersehen wir dieses, um es, namentlich von dem Verf. dargestellt, nicht überblicken zu müssen. — (S. 264) „traf" der Verf. „ein Gewandhauskonzert", man erfährt nicht, ob auf dem Schießstand, oder in der Lotterie? Leid tut es uns nur um die „neunte Symphonie", welche er „darin" ebenfalls „traf". — (S. 266) „Obschon ich mich schon" ist vermutlich der leidenschaftlichen Übereilung des sich erinnernden Verfassers nachzusehen. — (S. 267) „komponibel". Kaufmannsdeutsch, unverständlich nach „kompatibel" gebildet. — (S. 276) „Wir sahen ihn viel in unserm Hause oder in befreundeten" (vermutlich: andern Häuser?). — (S. 277) „Die Verkürzung von zwei englischen Musikern" scheint (wie zuvor bei dem „ausgedehnten Personale") auf eine grausame Verstümmelung zu deuten, von welcher wir durch Kriminalakten keine Kenntnis erhalten haben. Hieran dürfte sich das sehr Bedenkliche schließen, was schon (S. 38) in betreff des Erscheinens von B. Marx im Mendelssohnischen Hause berichtet wird, wo es heißt: „trotz des ungelenken Benehmens seiner untersetzten Gestalt, seiner kurzen Pantalons und großen Schuhe". Ist es nämlich von vornherein

auffallend, daß eine „Gestalt“ ein „Benehmen“ haben soll, so können wir doch in betreff des Pantolons und der Schuhe einzig vermuten, daß der Verfasser hier „Benehmen“ in einem ganz andern Sinne meint, als allerdings das Epitheton „ungelenk“ es zuerst voraussetzen läßt. Beim Erscheinen in einem fremden Hause kann uns nämlich recht füglich die Befangenheit, die Scheu, die Sorge usw. benommen werden, und es könnte ein Akt des „Benehmens“ dieser Gemütszustände zu denken sein; durch eine solche Annahme der Bedeutung des auffälligen Wortes würde nun aber wiederum dem Satze eine Bedeutung gegeben werden, welche auf eine recht unschickliche Behandlung des verstorbenen Marx in dem gewiß höchst wohlanständigen Mendelssohnschen Hauses schließen ließe. Jedenfalls ist es fatal, daß der Verfasser dieser „Erinnerungen“ durch seine sonderbaren Ausdrücke zu solcher Zweideutigkeit Veranlassung gab, und es zeugt dafür, daß es nicht gut ist, wenn ein Theaterdirektor nicht andres als etwa wiederum nur von ihm selbst beeinflußte Theaterjournale liest; denn sein Stil gewinnt dadurch nicht einmal die Sicherheit, welche zur Schilderung der Vorgänge in einem reichen jüdischen Bankierhause genügt.

Wenden wir uns aber nun, wenn dieser Auszug Devrientscher Stileigentümlichkeiten (wir versichern, daß wir eben nur einen Auszug aus den von uns gemachten Notationen geben!) nicht schon über die Gebühr ermüdet und verdrossen haben sollte, schließlich noch zu einer Auswahl solcher Stellen, welche uns die Besonderheit und Mißverständlichkeit der ganzen Satzbildung des Verfassers erkennen lernen lassen. — Hier bemerken wir nun zunächst, welchen großen Schaden der, an und für sich durch falsche Verwendung von Worten so sehr erschwerten Verständlichkeit der Phrasen, noch die sonderbare Interpunktation des Verfassers zufügt. Das Komma wendet er sehr ungerne, das Kolon jedoch mit großer Vorliebe, aber nur am falschen Orte an. So z. B. (S. 229) in dem Satze: „er hatte ihm die Ehre erzeigt: ihn in den Orden“ usw. „aufzunehmen“. — Auch das „und“ läßt Herr D. gern aus, vorzüglich da, wo es durchaus notwendig ist. Z. B. (S. 275): „Felix ging an den Rhein zu den Musikfesten“, (und? — nein, einfach:) „wieder zurück nach Leipzig, den Elias fertig zu machen, den er“ usw. — Alle die mit dem Vorangehenden bezeichneten Stilsonderbar-

keiten des Verfassers bilden nun aber in ihrem recht unbefangenen Zusammenwirken folgende Sätze, welche wir ebenfalls aus den vielen von uns angemerkten auf das Geratewohl ausziehen.

Seite 189: „Der Vorsatz, den jeder gutgeartete Mensch vom Grabe eines verehrten Toten mitnimmt: in seinem Sinne fortzuleben, mußte bei Felix um so entschiedener in dem Gedächtnis seines Vaters" (der Verstorbene hat also noch ein „Gedächtnis") „zur Herrschaft kommen, und" (dem vorangehenden „um so" ist demnach das entsprechende „als" abgeschnitten) „die Überzeugung, daß er nur durch Erfüllung des väterlichen Wunsches den neuen gemütlichen Anhaltspunkt" (also nicht einen Anhaltspunkt für sein Gemüt, — immerhin schlecht! — sondern einen wirklich gemütvollen Anhaltspunkt?) „für sein Leben gewinnen könne, kam in den zehn Tagen, die er noch im Trauerhaus weilte" (statt: verweilte), „bei ihm" (vermutlich in der Gegend, wo das Gemüt sitzt?) „zum Durchbruch", womit denn zweimal in diesem Satze es zu etwas „kommt", nämlich einmal zur „Herrschaft", und schließlich zu dem so sehr beliebten „Durchbruch". — Diese selbe Seite (auf welcher Felix gelegentlich auch seinen Jugendfreund David für das Orchester „anwirbt") gibt uns zu lesen: „der Verlauf des Winters brachte dem Gewandhauspublikum überraschende Kunstgenüsse, in teils dort noch nicht aufgeführten Werken, teils in neuer Auffassung und immer aufs feinste ausgefeilter Aufführung schon bekannter". Daß Kunstgenüsse in Werken, etwa wie Gefrorenes in Eisbechern, gebracht werden, ist nicht minder seltsam, als das verlegene Spiel der Partikelnstellung sonderbar graziös. — Dann (S. 192): „Er opferte dafür einen Reiseplan in die Schweiz und das Seebad in Genua" (wahrscheinlich: auf? oder so schlechtweg, wie Abraham seinen Sohn Isaak dem Herrn opferte?). „Vergolten wurde ihm dies Opfer nicht nur durch den Erfolg seiner Bemühung um den Cäcilienverein und durch den, ihm sehr werten Umgang mit Ferdinand Hiller, der eben wieder in seiner Vaterstadt weilte", (nun kommt doch das dem „nicht nur" entsprechende „sondern?" — Dies scheint aber durch F. Hillers „Weilen" in Frankfurt, wo er vermutlich über die Gebühr lange sich aufhielt, in Vergessenheit geraten zu sein; denn der Verfasser fährt fort, und

zwar nach einem einfachen, diesmal demnach aber nicht gänzlich verschmähten Komma:) „nein, er sollte hier die Erfüllung von seines Vaters Wunsche finden". Wobei wiederum merkwürdig ist, daß Felix für seinen Vater die Erfüllung von dessen Wunsche „findet", welche er doch jedenfalls selbst nur herbeiführen konnte; das hätte aber den Satz umständlich gemacht und ihm den poetischen Nimbus genommen. — Ferner (S. 228): „Er gab ein letztes Konzert: den Lobgesang mit Klavierproduktionen". — (S. 231): „Moscheles trat noch für Klavierspiel (,) und nach Polenz Tod:" (also Kolon) „Böhm für Gesang ein", (folgt ein einfaches Komma) „und andre Hilfslehrer". (Punktum. Wir haben vermutlich zu ergänzen, daß diese andern Hilfslehrer auf irgend eine Weise auch noch eintraten.) — (S. 240): „So konnten wir manche Sorge" (gegenseitig, oder unter uns?) „austauschen," (sogleich darauf:) „manche Mäkelei an der szenischen Anordnung". (Diese wird also auch „ausgetauscht"; wer denkt da nicht an ein Gespräch von Hamburger Schiffsmäklern?) — (S. 71): „Die Liebe zu seinen Schwestern war von der zärtlichsten Vertraulichkeit, was in Beziehung auf seinen Bruder jetzt noch der trennende Unterschied der Jahre hinderte". (Ein höchst bedenklicher Satz!) — (S. 29): „Der Stoff der Oper — im Dorfbarbier schon benützt und" (ohne vorangehendes Komma, also ebenfalls im Dorfbarbier) „sehr bekannt — eignet sich nur zu einer komischen (Episode? Nein:) Katastrophe". Weiter kommt eine „verstellte Vergiftung" vor, also wie: verstellte Freundlichkeit, wo sich der Haß als solche stellt; welcher Zustand gibt sich nun aber durch Verstellung als Vergiftung aus? — — — Man ersieht, welchen Nachteil es für Herr D. hatte, daß er so lange Zeit nur noch mit den talentlosen Schauspielern umging, deren einzige Akquisition und Erhaltung ihn anderseits für die Bewahrung des Musftercharakters seines Theaters so notwendig dünkte: selbst die autoritätgesteifteste Haltung der eigenen Person schützt nicht auf die Dauer vor einem solchen Einflusse, wie wir denn nun an der, von deutlich erkennbarem Kulissenjux behafteten, Sprache dieser „Erinnerungen" es ersehen müssen.

Hiervon schließlich noch folgende zwei Aufführungen. —

(S. 66): „Ich war mir bewußt, daß der Eindruck, den der Vortrag des Jesus hervorbringt, wesentlich über den Eindruck

des ganzen Werkes entscheidet; auch hier sind alle Dinge zu ihm geschaffen." (??) „Mir galt es" (was?) „die größte Aufgabe, die einem Sänger werden kann. Mich beruhigte (es?), daß die Partie" usw. „und so konnte ich, getragen von dem Total" (sehr beliebt!) „der Aufführung, aus voller Seele singen" (vermutlich Komma?) „und fühlte daß die andächtigen Schauer, die mich durchrieselten" (also die Metapher vom Regenschauer genommen?) „auch durch die Zuhörer" (etwa: sickerten? Nein:) „wehten". (Also Windschauer? — In der Tat viel Schauerliches auf einmal!) — Endlich noch, was wir auf S. 25 antreffen oder einfach treffen, um mit dem Verfasser zu reden: „Im neuen Hause trat Felix" (etwa: in die Stube, oder den Saal? — Nein!) „in sein Jünglingsalter", dann aber „trat" er auch noch, alles mit einem Tritt, vermöge eines einfachen, diesmal nicht gesparten „und" „in die Neigungen und Beschäftigungen, welche frischer angeregte Kraft" (statt: frischere Anregung der Kraft) „bringt". — — —

Und dieses alles ist in der Wigandschen Buchdruckerei zu Leipzig, im Jahre 1868, wirklich gesetzt, gedruckt, korrigiert, revidiert, endlich auch rezensiert und allerseits in der Ordnung befunden worden! —

Nach Ablegung dieser Proben seiner Geistesbildung beklagt Herr D. die „Hamlettragik in Mendelssohns Opernschicksal" (— Unserseits beklagen wir es, selten drei Worte des Verfassers anführen zu können, ohne etwas Unsinniges hervorzubringen, selbst wenn es uns gar nicht darauf ankommt, eben diese Seite davon nachzuweisen! —) und „wieviel die Nation daran verloren hat", daß, wie wir aus dem „Total" der Erinnerungen ersehen, Felix sich nicht dazu verstehen mochte, einen Operntext seines Eduard zu komponieren. Das ganze Buch ist eigentlich nichts als ein Klagelied hierüber. Dagegen erquicken uns einige, diesen „Erinnerungen" beigegebene Briefe Mendelssohns, so unbedeutend und von geringem Gehalte sie an sich sind, durch ein recht erträgliches, einfaches Deutsch; und allein schon der Eindruck hiervon erweckt uns die Vermutung, daß Felix manchen guten Grund haben mußte, seinem Eduard nicht zuviel zuzutrauen. Daß dennoch der glänzende Musiker sich immer nur auf diesen einen Freund für die Erfüllung seines Wunsches, ein gutes Operngedicht zu gewinnen, angewiesen sah, gibt uns einen

unerfreulichen Begriff von der dem Verfasser so außerordentlich anregend und geistig belebt geltenden Atmosphäre, welche den vom Glück Verwöhnten umgab. —

Worin nun der Grund der „Hamlet-Mendelssohnschen Opern-Schicksals-Tragik" zu suchen sei, wollen wir hier nicht näher erörtern; genug, Devrient war nicht der Mann, die „aus ihren Fugen geratene Welt" (nach Shakespeare) wieder „in ihre Angeln zu heben" (nach ihm selbst). Was den Verfasser antrieb, so spät, und dann so übereilt an die Aufzeichnung und Herausgabe dieser „Erinnerungen" zu gehen, haben wir in der Einleitung dieser Kritik derselben, nach kurzer Berührung dieses Punktes, als vermutlich recht widerwärtig, ebenfalls unerforscht gelassen, und gedenken hierbei zu verbleiben. Dagegen leitet uns schließlich die so umständlich mit dem Vorangehenden nachgewiesene, ganz unglaublich stümperhafte stilistische Abfassung dieses Buch noch zu einer, für unsre Zeit und ihre Bildungszustände sehr bedenklichen Betrachtung.

Es liegen unsrer Kenntnis Zeugnisse für das bedeutende Ansehen, in welchem der Verfasser steht und lange Zeit gestanden hat, vor. Mendelssohn hielt ihn für den einzigen, der ihm ein gutes Operngedicht schaffen könnte; — Paul Heyse, der Sohn eines der ersten Lehrer der deutschen Sprache, und selbst von der größten Befähigung zu deren Gebrauch erfüllt, versieht eine seiner Dichtungen mit der Widmung an den „Meister Devrient"; — einer der musterhaftesten Regenten unsrer Zeit übergibt, in der festen Überzeugung, hierdurch einen ernsten und wichtigen Kulturakt auszuüben, mit einer Anvertrauung von Machtvollkommenheit, wie sie den bestehenden Verhältnissen nur im Glauben an einen großen Zweck abgerungen werden konnte, demselben Manne sein Hoftheater. Dieses ihm entgegengetragene Vertrauen vermehrt wiederum allseitig das Ansehen des so hoch und ungewöhnlich Geehrten, und kein Mensch wagt sich eigentlich zu fragen, was denn dieser Mann wohl geleistet habe, um alles dieses zu verdienen.

Ein Buch, wie das vorliegende, erscheint, und alle Welt findet es vortrefflich, ja, es vermehrt von neuem das Ansehen seines Verfassers. Wir betrachteten nun dieses Buch näher, und mußten zu unserm Erstaunen finden, daß wir derartiges bisher nur etwa in der Korrespondenz der beiden Gymnasiasten, welche

der „Kladderadatsch" regelmäßig mitteilt, gelesen hatten. Unmöglich ist nun anzunehmen, daß ein Mann von so sehr vernachlässigter Ausbildung in seiner Muttersprache überhaupt wirklich ästhetisch gebildet sein könne. Ist nun die Basis seiner künstlerischen Erziehung das Theater gewesen, und ist bekannt, daß er kein Schauspielertalent von irgendwelcher Bedeutung bewährt hat, so fragt es sich jetzt, wie er, mit diesem gänzlich verwahrlosten Sinne für die gemeinste Sprachrichtigkeit ausgestattet, Schauspielern eine nützliche Anleitung geben und ihre Leistungen überwachen können soll. — Was ist der Mann nun aber außerdem? Daß er als „Komödiant", mit Felix als „Judenjungen" (S. 62), eine Aufführung der Bachschen Passionsmusik bei dem alten Zelter und den Mitgliedern der Berliner Singakademie durchsetzte, zeugt für sein Schauspielertalent außer der Bühne, welches auch Felix durch den freudiger Verwunderung vollen Ausruf: „Du bist eigentlich ein verfluchter Kerl, ein Erzjesuit" (S. 59) anerkannte. Jedenfalls kann dieses also bezeichnete, und diesmal vortrefflich angewendete Schauspielertalent des Herrn D. nicht gering, sondern es muß sogar höchst bedeutend sein, da er hier, nämlich eben außerhalb des Theaters, so große Erfolge sich gewann, daß er ganz allgemein als etwas gilt, wofür nirgends der mindeste Identitätsbeweis an ihm aufzufinden ist. Gewiß, eine sehr merkwürdige Erscheinung! Sie ruft uns den „Klein Zaches, genannt Zinnober" des Hoffmannschen Märchens zurück. Möge Herr D. durch den Zauber, der ihm in diesem Sinne ersichtlich zu eigen ist, nicht schädlich sein, dann wollen wir ihm getrost auch das eine Haar, welches ihm den Zauber bewahrt, unentdeckt belassen.

V.

Aufklärungen über das Judentum in der Musik.

(An Frau Marie Muchanoff, geborene Gräfin Nesselrode.)

Hochverehrte Frau!

Vor kurzem wurde mir aus einem Gespräche, an welchem Sie teilnahmen, Ihre verwunderungsvolle Frage nach dem

Grunde der Ihnen unbegreiflich dünkenden, so ersichtlich auf Herabsetzung ausgehenden Feindseligkeit berichtet, welcher jede meiner künstlerischen Leistungen namentlich in der Tagespresse, nicht nur Deutschlands, sondern auch Frankreichs und selbst Englands, begegne. Hie und da ist mir selbst in dem Referate eines uneingeweihten Neulings der Presse die gleiche Verwunderung aufgestoßen: man glaubte meinen Kunsttheorien etwas zur Unversöhnlichkeit Aufreizendes zusprechen zu müssen, da sonst nicht zu verstehen sei, wie gerade ich so unabläßlich, und bei jeder Gelegenheit, ohne alles Bedenken in die Kategorie des Frivolen, einfach Stümperhaften herabgesetzt, und dieser mir angewiesenen Stellung gemäß behandelt würde.

Es wird aus der folgenden Mitteilung, welche ich als Beantwortung Ihrer Frage mir gestatte, Ihnen nicht nur hierüber ein Licht aufgehen, sondern namentlich werden Sie aus ihr sich auch entnehmen dürfen, warum ich selbst zu dieser Aufklärung mich anlassen muß. Da Sie mit jener Verwunderung nämlich nicht allein stehen, fühle ich die Aufforderung, die nötige Antwort zugleich auch an viele andre, und deshalb öffentlich, zu geben: einem meiner Freunde konnte ich dies aber nicht übertragen, da ich keinen von ihnen in solch' unabhängiger und wohlgeschützter Stellung weiß, daß ich ihm die gleiche Feindseligkeit zuzuziehen wagen dürfte, welcher ich nun einmal verfallen bin, und gegen welche ich mich so wenig wehren kann, daß mir in ihrem Betreff nichts andres übrig bleibt, als eben nur ihren Grund meinen Freunden genau zu bezeichnen.

Auch ich selbst kann hierzu nicht ohne Beklemmung mich anlassen: jedoch rührt diese nicht von der Furcht vor meinen Feinden her (denn da hier mir nicht das mindeste zu hoffen bleibt, habe ich auch nichts zu befürchten!), sondern vielmehr von der besorglichen Rücksicht auf hingebende, wahrhaft sympathische Freunde, welche das Schicksal mir aus der Stammverwandtschaft desselben national-religiösen Elementes der neueren europäischen Gesellschaft zuführte, dessen unversöhnlichen Haß ich mir durch die Besprechung seiner so schwer vertilgbaren, unsrer Kultur nachteiligen Eigentümlichkeiten zugezogen habe. Hiergegen konnte mich aber die Erkenntnis dessen ermutigen, daß diese seltenen Freunde mit mir auf ganz gleichem Boden stehen, ja, daß sie unter dem Drucke, dem alles mir Gleiche verfallen ist,

noch empfindlicher, selbst schmählicher zu leiden haben: denn ich kann meine Darstellung nicht ganz verständlich zu machen hoffen, wenn ich nicht eben auch diesen, alle freie Bewegung lähmenden Druck der herrschenden jüdischen Gesellschaft auf die wahrhaft humane Entwicklung ihrer eigenen Stammverwandten mit der nötigen Klarheit beleuchte.

Im Jahre 1850 veröffentlichte ich in der „Neuen Zeitschrift für Musik" einen Aufsatz über „das Judentum in der Musik" *, in welchem ich mich bemühte, der Bedeutung dieses Phänomens in unserm Kunstleben beizukommen.

Heute noch ist es mir fast unbegreiflich, wie mein nun kürzlich verstorbener Freund Franz Brendel, der Herausgeber jener Zeitschrift, es über sich vermocht hat, die Veröffentlichung dieses Artikels zu wagen; jedenfalls war der so ernstlich gesinnte, nur die Sache in das Auge fassende, durchaus redliche und biedere Mann gar nicht der Meinung gewesen, hiermit etwas andres zu tun, als eben, der Erörterung einer die Geschichte der Musik betreffenden, sehr beachtenswerten Frage den unerläßlich gebührenden Raum gestattet zu haben. Dagegen belehrt ihn nun der Erfolg, mit wem er es zu tun hatte. — Leipzig, an dessen Konservatorium für Musik Brendel als Professor angestellt war, hatte infolge der langjährigen Wirksamkeit des dort mit Recht und nach Verdienst geehrten Mendelssohn die eigentliche musikalische Judentaufe erhalten: wie ein Berichterstatter sich einmal beklagte, waren blonde Musiker dort zur immer größeren Seltenheit geworden, und der sonst durch seine Universität und seinen bedeutenden Buchhandel in allem deutschen Wesen so regsam sich auszeichnende Ort verlernte in betreff der Musik sogar die natürlichsten Sympathien jedes, sonst deutschen Städten so willig anhaftenden Lokalpatriotismus; er ward ausschließlich Judenmusikweltstadt. Der Sturm, welcher sich jetzt gegen Brendel erhob, stieg bis zur Bedrohung seiner bürgerlichen Existenz: mit Mühe verdankte er es seiner Festigkeit und ruhig sich betätigen-

* Siehe Band V meiner Schriften und Dichtungen.

den Überzeugung, daß man ihn in seiner Stellung am Konservatorium belassen mußte.

Was ihm bald zu äußerlicher Ruhe verhalf, war eine sehr charakteristische Wendung, welche die Angelegenheit nach dem ersten unbedachten Aufbrausen des Zornes der Beleidigten nahm.

Ich hatte keineswegs im Sinne gehabt, erforderlichenfalls mich als den Verfasser des Aufsatzes zu verleugnen: nur wollte ich verhüten, daß die von mir sehr ernstlich und objektiv aufgefaßte Frage sofort in das rein Persönliche verschleppt würde, was, meiner Meinung nach, alsbald zu erwarten stand, wenn mein Name, also der „eines jedenfalls auf den Ruhm anderer neidischen Komponisten", von vornherein in das Spiel gezogen wurde. Deshalb hatte ich den Artikel mit einem, absichtlich als solchen erkennbaren Pseudonym: K. Freigedank, unterzeichnet. Brendel hatte ich in diesem Betreff meine Absicht mitgeteilt: er war mutig genug, statt, wie dies sofort von befreiender Wirkung für ihn gewesen wäre, den Sturm auf mich hinüberzuleiten, diesen standhaft über sich ergehen zu lassen. Bald erschienen mir Anzeichen dafür, ja deutliche Hinweisungen darauf, daß man mich als den Vrefasser erkannt hatte: nie bin ich einer Bezichtigung in diesem Betreff mit einer Ableugung entgegengetreten. Hiermit erfuhr man genug, um demzufolge die bisher eingehaltene Taktik gänzlich zu verändern. Bisher war jedenfalls nur das gröbere Geschütz des Judentums gegen den Aufsatz in das Gefecht geführt worden: es zeigte sich kein Versuch, in irgend geistvoller, ja nur geschickter Weise eine Entgegnung zustande zu bringen. Gröbliche Anfälle und schimpfende Abwehr der dem Verfasser des Aufsatzes untergelegten, für unsre aufgeklärten Zeiten so schmachvollen, mittelalterlichen Judenhaßtendenz, waren das einzige, was neben absurden Verdrehungen und Fälschungen des Gesagten zum Vorschein kam. Nun aber ward es anders. Jedenfalls nahm sich das höhere Judentum der Sache an. Das Ärgerliche war diesem überhaupt das erregte Aufsehen: sobald man meinen Namen erfuhr, war durch ein Hineinziehen desselben nur noch die Vermehrung dieses Aufsehens zu befürchten. Dieses vermeiden zu können war eben dadurch an die Hand gegeben, daß ich meinem Namen einen Pseudonym substituiert hatte. Es erschien nun rätlich, mich als den Verfasser des Aufsatzes fortan zu ignorieren, und zugleich alles Gerede darüber selbst

aufhören zu lassen. Dagegen war ich ja an ganz andern Seiten anzufassen: ich hatte Kunstschriften veröffentlicht und Opern geschrieben, welch letztere ich doch jedenfalls aufgeführt wissen wollte. Meine systematische Verleumdung und Verfolgung auf diesen Gebieten, mit gänzlichem Sekretieren der unangenehmen Judentumsfrage, versprach jedenfalls die erwünschte Wirkung meiner Bestrafung.

Es wäre gewiß anmaßlich von mir, der ich damals gänzlich zurückgezogen in Zürich lebte, wollte ich eine genauere Bezeichnung des inneren Getriebes der hiermit gegen mich eingeleiteten und in immer weiterer Verbreitung fortgesetzten, umgekehrten Judenverfolgung versuchen. Nur die Erfahrungen, welche jedermann offenliegen, will ich berichten. Nach der Aufführung des „Lohengrin" in Weimar, im Sommer 1850, traten in der Presse Männer von bedeutendem literatischen und künstlerischen Rufe, wie Adolf Stahr und Robert Franz, verheißungsvoll hervor, um auf mich und mein Werk das deutsche Publikum aufmerksam zu machen; selbst in Musikblättern von bedenklicher Tendenz tauchten überraschend gewichtige Erklärungen für mich auf. Dies geschah von seiten jedes der verschiedenen Verfasser aber genau nur einmal. Sofort verstummten sie wieder, und benahmen sich im Verlaufe der Dinge nach Umständen sogar feindselig gegen mich. Dagegen tauchte zunächst ein Freund und Bewunderer des Herrn Ferdinand Hiller, ein Professor Bischoff, in der „Kölnischen Zeitung" mit der Begründung des von jetzt an gegen mich befolgten Systemes der Verleumdung auf: dieser hielt sich an meine Kunstschriften, und verdrehte meine Idee eines „Kunstwerkes der Zukunft" in die lächerliche Tendenz einer „Zukunftsmusik", nämlich etwa einer solchen, welche, wenn sie jetzt auch schlecht klänge, mit der Zeit sich doch gut ausnehmen würde. Des Judentums ward von ihm mit keinem Worte erwähnt, im Gegenteil steifte er sich darauf, Christ und Abkömmling eines Superintendenten zu sein. Dagegen hatte ich Mozart und selbst Beethoven für Stümper erklärt, wollte die Melodie abschaffen, und künftig nur noch psalmodieren lassen.

Sie werden, verehrte Frau, noch heute, sobald von „Zukunftsmusik" die Rede ist, nichts andres vernehmen als diese Sätze. Bedenken Sie, mit welch machtvoller Nachhaltigkeit diese

absurde Verleumdung aufrecht erhalten und verbreitet worden sein muß, da neben der wirklichen und populären Verbreitung meiner Opern sie fast in der ganzen europäischen Presse, sobald mein Name erwähnt wird, sofort als ebenso unangefochten wie unwiderlegbar, mit stets neu verjüngter Kraft, auftritt.

Da mir so unsinnige Theorien zugeschrieben werden konnten, mußten natürlich auch die Musikwerke, welche aus ihnen hervorgegangen, von widerlichster Beschaffenheit sein: ihr Erfolg mochte sein, welcher er wollte, immer blieb die Presse dabei, meine Musik müsse so abscheulich sein wie meine Theorie. Hierauf war nun der Nachdruck zu legen. Die eigentliche gebildete Intelligenz mußte für diese Ansicht gewonnen werden. Dies ward durch einen Wiener Juristen erreicht, welcher großer Musikfreund und Kenner der Hegelschen Dialektik war, außerdem aber durch seine, wenn auch zierlich verdeckte jüdische Abkunft besonders zugänglich befunden wurde. Auch er war einer von denjenigen, welche sich anfänglich mit fast enthusiastischer Neigung für mich erklärt hatten: seine Umtaufe geschah so plötzlich und gewaltsam, daß ich darüber völlig erschrocken war. Dieser schrieb nun ein Libell über das „Musikalisch-Schöne", in welchem er für den allgemeinen Zweck des Musikjudentums mit außerordentlichem Geschick verfuhr. Zunächst täuschte er durch eine höchst zierliche dialektische Form, welche ganz nach feinstem philosophischen Geiste aussah, die gesamte Wiener Intelligenz bis zu der Annahme, es sei denn wirklich einmal ein Prophet aus ihr hervorgegangen: und dieses war die beabsichtigte Hauptwirkung. Denn was er mit dieser eleganten dialektischen Färbung überzog, waren die trivialsten Gemeinplätze, wie sie mit einem Anschein von Bedeutsamkeit nur auf einem Gebiete sich ausbreiten können, auf welchem, wie auf dem der Musik, von jeher eben nur erst noch gefaselt worden war, sobald darüber ästhesiert wurde. Es war gewiß kein Kunststück, auch für die Musik das „Schöne" als Hauptpostulat hinzustellen: brachte der Autor dies in der Art zustande, daß alles über diese geniale Weisheit erstaunte, so gelang nun aber auch das allerdings Schwerere, nämlich die moderne jüdische Musik als die eigentliche „schöne" Musik aufzustellen; und zur stillschweigenden Anerkennung dieses Dogmas gelangte er ganz unvermerklich, indem er der Reihe Haydns, Mozarts und Beethovens so recht wie natürlich, Mendelssohn

anschloß, ja — wenn man seine Theorie vom „Schönen" recht versteht, diesem letzteren eigentlich die wohltuende Bedeutung zusprach, das durch seinen unmittelbaren Vorgänger, Beethoven, einigermaßen in Konfusion geratene Schönheitsgewebe glücklich wieder arrangiert zu haben. War Mendelssohn so auf den Thron erhoben, was namentlich auch dadurch mit Manier zu bewerkstelligen war, daß man ihm einige christliche Notabilitäten, wie Robert Schumann zur Seite stellte, so war nun auch manches Weitere im Reiche der modernen Musik noch glaublich zu machen. Vor allem aber war jetzt der schon angedeutete Hauptzweck der ganzen ästhetischen Unternehmung erreicht: der Verfasser hatte sich durch sein geistreiches Libell in allgemeinen Respekt gesetzt, und sich hierdurch eine Stellung gemacht, welche ihm Bedeutung gab, wenn er, als angestaunter Ästhetiker, nun im gelesensten politischen Blatte auch als Rezensent auftrat, und jetzt mich und meine künstlerischen Leistungen für rein null und nichtig erklärte. Daß ihn hierin der große Beifall, den meine Werke beim Publikum fanden, gar nicht beirrte, mußte ihm nur einen um so größeren Nimbus geben, und nebenbei erreichte er (oder auch: man erreichte durch ihn), daß, wenigstens so weit als Zeitungen in der Welt gelesen werden, eben dieser Ton über mich zum Stil geworden ist, welchen überall anzutreffen Sie, verehrteste Frau, so sehr verwunderte. Von nichts als meiner Verachtung aller großen Tonmeister, meiner Feindschaft gegen die Melodie, von meinem greulichen Komponieren, kurz von „Zukunftsmusik", war nur noch die Rede: von jenem Artikel über „das Judentum in der Musik" tauchte aber nie wieder das mindeste auf. Dieser wirkte dagegen, wie an allen so seltsamen und plötzlichen Bekehrungswerken zu ersehen ist, desto erfolgreicher im geheimen: er ward das Medusenhaupt, das sofort jedem vorgehalten wurde, in welchem sich eine unbedachte Regung für mich zeigte.

Wirklich nicht unbelehrend für die Kulturgeschichte unsrer Tage dürfte es sein, diese sonderbaren Bekehrungswerke näher zu verfolgen, da sich hierdurch auf dem bisher von den Deutschen so ruhmvoll eingenommenen Gebiete der Musik eine seltsam verzweigte, und aus den unterschiedlichsten Elementen zusammengefügte Partei begründet hat, welche sich Impotenz und Unproduktivität gegenseitig geradeswegs versichert zu haben scheint.

Sie werden, verehrte Frau, nun zunächst zwar fragen, wie

es denn kam, daß die unleugbaren Erfolge, welche mir zuteil wurden, und die Freunde, welche meine Arbeiten mir doch ganz offenbar gewannen, in keiner Weise zur Bekämpfung jener feindseligen Machinationen verwendet werden konnten?

Dies ist nicht ganz leicht und kürzlich zu beantworten. Vernehmen Sie aber zunächst, wie es meinem größten Freunde und eifrigsten Fürstreiter, Franz Liszt, erging. Gerade durch das großherzige Selbstvertrauen, welches er in allem zeigte, lieferte er dem vorsichtig lauernden, und aus der geringfügigsten Nebensächlichkeit Gewinn ziehenden Gegner solche Waffen, wie gerade dieser sie brauchte. Was der Gegner so angelegentlich wünschte, die Sekretierung der ihm so ärgerlichen Judentumsfrage, war auch Liszt angenehm, natürlich aber aus dem entgegengesetzten Grunde, einem ehrlichen Kunststreite eine erbitternde persönliche Beziehung fernzuhalten, während jenem daran lag, das Motiv eines unehrlichen Kampfes, den Erklärungsgrund der uns betreffenden Verleumdungen, verdeckt zu halten. Somit blieb dieses Ferment der Bewegung auch unserseits unberührt. Dagegen war es ein jovialer Einfall Liszts, den uns beigelegten Spottnamen der „Zukunftsmusiker“, in der Bedeutung, wie dies einst von den „gueux“ der Niederlande geschah, zu akzeptieren. Geniale Züge, wie dieser meines Freundes, waren dem Gegner höchst willkommen: er brauchte nun in diesem Punkte kaum mehr noch zu verleumden, und mit dem „Zukunftsmusiker“ war jetzt dem feurig lebenden und schaffenden Künstler recht bequem beizukommen. Mit dem Abfalle eines bisher warm ergebenen Freundes, eines großen Violinvirtuosen, auf welchen das Medusenschild doch endlich auch gewirkt haben mochte, trat jene wütende Agitation gegen den nach allen Seiten hin großmütig unbesorgten Franz Liszt ein, welche ihm endlich die Enttäuschung und Verbitterung bereitete, in denen er seinen schönsten Bemühungen, der Musik in Weimar eine fördernde Stätte zu bereiten, für immer ein Ziel steckte.

Sind Sie, verehrte Frau, nun über die Verfolgungen, denen seinerseits unser großer Freund ausgesetzt war, weniger verwundert, als über diejenigen, welche mich betroffen haben? — Vielleicht würde es Sie dann täuschen, daß Liszt allerdings durch den Glanz seiner äußerlichen Künstlerlaufbahn den Neid, namentlich der steckengebliebenen deutschen Kollegen, auf sich

gezogen hatte, außerdem aber durch sein Aufgeben der Virtuosenlaufbahn, und durch sein bis dahin nur vorbereitetes Auftreten als schaffender Tonsetzer, einen leicht auftauchenden, und daher vom Neide wiederum leicht zu nährenden Zweifel an seiner Berufung hierzu, in ziemlich begreiflicher Weise geweckt hat. Ich glaube jedoch mit dem, was ich später noch berühren werde, nachweisen zu können, daß im tiefsten Grunde hier diese Zweifel nicht minder als dort meine angeblichen Theorien, eben nur den Vorwand zu dem Verfolgungskriege abgaben: wie auf diese, genügte es, auf jene genauer hinzublicken und sie, mit dem richtigen Eindrucke von unserm Schaffen, in Erwägung zu ziehen, so stand bald die Frage auf einem ganz andern Punkte; da konnte dann geurteilt, diskutiert, für und wider gesprochen werden: am Ende wäre etwas dabei herausgekommen. Aber gerade davon war nicht die Rede, ja, eben dieses nähere Beachten der neuen Erscheinungen wollte man nicht aufkommen lassen; sondern mit einer Gemeinheit des Ausdruckes und der Insinuation, wie es sich in keinem ähnlichen Falle nur je gezeigt hat, ward in der großen weiten Presse geschrien und getobt, daß an ein menschenwürdiges Zuwortekommen gar nicht zu denken war. Und deshalb versichere ich Sie: auch was Liszt widerfuhr, rührt von der Wirkung jenes Artikels über „das Judentum in der Musik" her.

Auch uns ging dies jedoch nicht sobald auf. Es gibt zu jeder Zeit so viele Interessen, welche zum Widerspruche gegen neue Erscheinungen, ja zur äußersten Verketzerung alles darin Enthaltenen bestimmen, daß auch wir hier eben nur mit der Trägheit und gestörten Kunstgeschäftsbequemlichkeit zu tun zu haben glauben konnten. Da die Anfeindungen sich vor allem in der Presse, und zwar in der einflußreichen großen politischen Zeitungspresse, kundgaben, vermeinten namentlich diejenigen unserer Freunde, welche die hierdurch gestörte Unbefangenheit des Publikums dem nun erfolgenden Auftreten Liszts als Instrumentalkomponist gegenüber besorgt machte, zur Gegenwirksamkeit schreiten zu müssen: einige Ungeschicklichkeiten abgerechnet, welche hierbei begangen wurden, zeigte es sich aber bald, daß selbst die besonnenste Besprechung einer Lisztschen Komposition keinen Zugang zu den größeren Zeitungen fand, sondern daß hier alles besetzt und im feindseligen Sinne in Beschlag ge-

nommen war. Wer wird nun im Ernste glauben wollen, daß sich in dieser Haltung der großen Zeitungen eine Besorgnis des Schadens aussprach, welchen etwa eine neue Kunstrichtung dem guten deutschen Kunstgeschmacke bringen könnte? Ich erlebte es mit der Zeit, daß in einem solchen geachteten Blatte es mir unmöglich werden sollte, Offenbachs in der ihm gebührenden Weise zu erwähnen: wer vermag hier an Sorge für den deutschen Kunstgeschmack zu denken? So weit war es eben gekommen: wir waren von der deutschen großen Presse vollständig ausgeschlossen. Wem gehört aber diese Presse? Unsre Liberalen und Fortschrittsmänner haben es empfindlich zu büßen, von den altkonservativen Gegenparteien mit dem Judentum und seinen spezifischen Interessen in einen Topf geworfen zu werden: wenn die römischen Ultras fragen, wie denn eine nur von den Juden dirigierte Presse berechtigt sein sollte, über christliche Kirchenangelegenheiten mitzusprechen, so liegt hierin ein fataler Sinn, der jedenfalls sich auf die richtige Kenntnis der Abhängigkeitsverhältnisse jener großen Zeitungen stützt.

Das Sonderbare hierbei ist, daß diese Kenntnis auch jedermann offenliegt; denn wer hat nicht seine Erfahrung davon gemacht? Ich kann nicht beurteilen, wie weit dieses faktische Verhältnis sich auch auf die größeren politischen Angelegenheiten erstreckt, wiewohl die Börse den Fingerzeig hierzu mit ziemlicher Offenheit gibt: auf diesem, dem ehrlosesten Geschwätze preisgegebenen Gebiete der Musik herrscht bei Einsichtsvollen gar kein Zweifel, daß hier alles einer höchst merkwürdigen Ordensregel unterworfen ist, deren Befolgung in den weitestverzweigten Kreisen, und mit der übereinstimmendsten Genauigkeit, auf eine höchst energische Organisation und Leitung schließen läßt. In Paris fand ich zu meinem Erstaunen, daß namentlich auch diese sorgsamste Leitung gar kein Geheimnis war: jeder weiß dort die wunderlichsten Züge davon zu berichten, namentlich in betreff der bis in das kleinlichste gehenden Sorge, das Geheimnis, da es nun doch einmal durch zu viele beteiligte Mitwisser der Unverschwiegenheit ausgesetzt war, wiederum dadurch wenigstens vor öffentlicher Denunziation zu bewahren, daß auch jedes noch so winzige Löchelchen, durch welches es in ein Journal dringen könnte, verstopft würde, und sei dies selbst durch eine Visitenkarte im Schlüsselloche eines Dachkämmerchens.

Hier gehorchte denn auch alles wie in der bestdisziplinierten Armee während der Schlacht: Sie lernten dieses gegen mich gerichtete Pelotonfeuer der Pariser Presse kennen, welches die Sorge für den guten Kunstgeschmack ihr kommandierte. — In London traf ich seinerzeit in diesem Punkte größere Offenheit an. Überfiel mich der Musikkritiker der „Times“ (ich bitte zu bedenken, von welchem kolossalen Weltblatte ich Ihnen hier erzähle!) bei meiner Ankunft sofort mit einem Hagel von Insulten, so genierte Herr Davison sich im Verlaufe seiner Ergießungen nicht weiter, mich, als Lästerer der größten Komponisten ihres Judentums wegen, dem öffentlichen Abscheu anzuempfehlen. Mit dieser Aufdeckung hatte er allerdings bei dem englischen Publikum für sein Ansehen mehr zu gewinnen als zu verlieren, einerseits der großen Verehrung wegen, welche Mendelssohn gerade dort genießt, anderseits vielleicht aber auch wegen des eigentümlichen Charakters der englischen Religion, welche Kennern mehr auf dem Alten als auf dem Neuen Testamente zu fußen scheint. — Nur in Petersburg und Moskau fand ich das Terrain der musikalischen Presse von der Judenschaft noch vernachlässigt: dort erlebte ich das Wunder, zum ersten Male auch von den Zeitungen ganz so aufgenommen zu werden wie vom Publikum, dessen gute Aufnahme mir überhaupt die Juden nirgends noch hatten verderben können, außer in meiner Vaterstadt Leipzig, wo das Publikum mir einfach gänzlich wegblieb.

Durch die lächerlichen Seiten der Sache bin ich bei dieser Mitteilung jetzt fast in einen scherzhaften Ton verfallen, den ich nun aber aufgeben muß, wenn ich es mir gestatten will, Sie, verehrte Frau, schließlich noch auf die ernste Seite derselben aufmerksam zu machen: und diese beginnt auch vielleicht für Sie genau da, wo wir von meiner verfolgten Person absehen, um die Wirkung jener merkwürdigen Verfolgung, so weit sie sich auf unsern Kunstgeist selbst erstreckt, in das Auge zu fassen.

Um diese Richtung einzuschlagen, habe ich zunächst mein persönliches Interesse noch einmal im besonderen zu berühren. Ich sagte gelegentlich zuletzt, die von seiten der Juden mir widerfahrene Verfolgung habe bisher mir noch nicht das Publikum, welches überall mit Wärme mich aufnahm, entfremden können. Dieses ist richtig. Jedoch muß ich dem nun hinzufügen,

daß jene Verfolgung allerdings geeignet ist, mir die Wege zum Publikum, wenn nicht zu verschließen, so doch derart zu erschweren, daß endlich wohl auch nach dieser Seite hin der Erfolg der feindlichen Bemühungen vollständig zu werden versprechen dürfte. Bereits erleben Sie, daß, nachdem meine früheren Opern fast überall auf den deutschen Theatern sich Bahn gebrochen haben und dort mit stetem Erfolge gegeben worden sind, jedes meiner neueren Werke auf ein träges, ja feindselig ablehnendes Verhalten dieser selben Theater stößt: meine früheren Arbeiten waren nämlich schon vor der Judenagitation auf die Bühne gedrungen, und ihrem Erfolge war nicht mehr viel anzuhaben. Nun aber hieß es, meine neuen Arbeiten seien nach den von mir seitdem veröffentlichten „unsinnigen" Theorien verfaßt, ich sei damit aus meiner früheren Unschuld gefallen, und kein Mensch könne meine Musik jetzt mehr anhören. Wie nun das ganze Judentum nur durch die Benutzung der Schwächen und der Fehlerhaftigkeit unsrer Zustände Wurzel unter uns fassen konnte, so fand die Agitation auch hier sehr leicht den Boden, auf welchem — unrühmlich genug für uns! — alles zu ihrem endlichen Erfolge vorgebildet liegt. In welchen Händen ist die Leitung unsrer Theater, und welche Tendenz befolgen diese Theater? Hierüber habe ich mich öfters und zur Genüge ausgesprochen, zuletzt auch noch in meiner größeren Abhandlung über „Deutsche Kunst und deutsche Politik" die weitverzweigten Gründe des Verfalles unsrer theatralischen Kunst ausführlicher bezeichnet. Glauben Sie, daß ich damit in den betreffenden Sphären mich beliebt gemacht hätte? Nur mit größter Abneigung, sie haben dies bewiesen, gehen jetzt die Administrationen der Theater an die Aufführung eines neuen Werkes von mir*: sie

* Es wäre nicht unbelehrend und jedenfalls für unsre Kunstzustände bezeichnend, wenn ich mich Ihnen über das Verfahren näher ausließe, welches ich neuerdings, zu meinem wahren Erstaunen, von seiten der beiden größten Theater, Berlins und Wiens, in betreff meiner „Meistersinger" kennen lernen mußte. Es bedurfte in meinen Verhandlungen mit den Leitern dieser Hoftheater einiger Zeit, ehe ich aus den von ihnen hierbei angewendeten Kniffen ersah, daß es ihnen nicht allein darum zu tun war, mein Werk nicht geben zu dürfen, sondern auch zu verhindern, daß es auf andern Theatern gegeben werde. Sie würden daraus deutlich ersehen müssen, daß es sich hierbei um eine wirkliche

könnten aber hierzu gezwungen werden durch die meinen Opern allgemein günstige Haltung des Publikums; wie willkommen muß ihnen nun der Vorwand sein, welcher so leicht sich daraus ziehen läßt, daß meine neueren Arbeiten doch so allgemein in der Presse und noch dazu im einflußreichsten Teile derselben, bestritten wären? Hören Sie nicht schon jetzt aus Paris die Frage aufwerfen, warum man denn das an und für sich so schwierige Wagnis einer Übersiedelung meiner Opern nach Frankreich glaube betreiben zu müssen, da meine künstlerische Bedeutung ja nicht einmal in der Heimat anerkannt sei? — Dieses Verhältnis erschwert sich nun aber um so mehr, als ich wirklich meine neueren Arbeiten keinem Theater anbiete, sondern im Gegenteil mir vorbehalten muß, bisher noch nie für nötig gehaltene Bedingungen an meine etwa gewünschte Einwilligung zur Aufführung eines neuen Werkes zu knüpfen, nämlich die Erfüllung von Forderungen, welche mich einer wirklich korrekten Darstellung desselben versichern sollen*. Und hiermit berühre ich denn nun die ernstlichste Seite des nachteiligen Erfolges der Einmischung des jüdischen Wesens in unsre Kunstzustände.

In jenem Aufsatze über das Judentum zeigte ich schließlich, daß es die Schwäche und Unfähigkeit der nachbeethovenschen Periode unsrer deutschen Musikproduktion war, welche die Einmischung der Juden in dieselbe zuließ: ich bezeichnete alle diejenigen unsrer Musiker, welche in der Verwischung des großen plastischen Stiles Beethovens die Ingredienzen für die Zubereitung der neueren gestaltungslosen, seichten, mit dem Anscheine der Solidität matt sich übertünchenden Manier fanden und in dieser nun ohne Leben und Streben mit duseligem Behagen so weiter hin komponierten, als in dem von mir geschilderten Musikjudentum durchaus mitinbegriffen, möchten sie einer Nationalität angehören, welcher sie wollten. Diese eigentümliche

---

Tendenz handelt, und offenbar über das Erscheinen eines neuen Werkes von mir ein wahrer Schrecken empfunden wurde. Vielleicht unterhält es Sie, auch hierüber einmal etwas Näheres aus dem Bereiche meiner Erfahrungen zu vernehmen.

* Nur dadurch, daß ich, für jetzt aus notgedrungener Rücksicht auf meinen Verleger, diese Forderungen fallen ließ, konnte ich neuerdings das Dresdener Hoftheater zur Vornahme der Aufführung meiner „Meistersinger“ bewegen.

Gemeinde ist es, welche gegenwärtig so ziemlich alles in sich faßt, was Musik komponiert und — leider auch! — dirigiert. Ich glaube, daß manche von ihnen durch meine Kunstschriften ehrlich konfus gemacht und erschreckt worden sind: ihre redliche Verwirrung und Betroffenheit war es, welcher die Juden, im Zorn über meinen obigen Artikel, sich bemächtigten, um jede anständige Diskussion meiner anderweitigen theoretischen Thesen sofort abzuschneiden, da zu der Möglichkeit einer solchen von seiten ehrlicher deutscher Musiker anfänglich sich beachtenswerte Ansätze zeigten. Mit den paar genannten Schlagwörtern ward jede befruchtende, erklärende, läuternde und bildende Erörterung und gegenseitige Verständigung hierüber niedergehalten. — Derselbe schwächliche Geist lebte nun aber, infolge der Verwüstungen, welche die Hegelsche Philosophie in den zu abstrakter Meditation so geneigten deutschen Köpfen angerichtet hatte, auch auf diesem, wie auf dem zu ihm gehörigen Gebiete der Ästhetik, nachdem Kants große Idee, von Schiller so geistvoll zur Begründung ästhetischer Ansichten über das Schöne benutzt, einem wüsten Durcheinander von dialektischen Nichtssäglichkeiten Platz hatte machen müssen. Selbst von dieser Seite traf ich jedoch anfänglich auf eine Neigung, mit redlichem Willen auf die in meinen Kunstschriften niedergelegten Ansichten einzugehen. Jenes erwähnte Libell des Dr. Hanslick in Wien über das „Musikalisch-Schöne", wie es mit bestimmter Absicht verfaßt worden, ward aber auch mit größter Hast schnell zu solcher Berühmtheit gebracht, daß es einem gutartigen, durchaus blonden deutschen Ästhetiker, Herrn Vischer, welcher sich bei der Ausführung eines großen Systems mit dem Artikel „Musik" herumzuplagen hatte, nicht wohl zu verdenken war, wenn er sich der Bequemlichkeit und Sicherheit wegen mit dem so sehr gepriesenen Wiener Musikästhetiker assoziierte: er überließ ihm die Ausführung dieses Artikels, von dem er nichts zu verstehen bekannte, für sein großes Werk*. So saß denn die musikalische Judenschönheit mitten im Herzen eines vollblutig germanischen Systems der Ästhetik, was auch zur Vermehrung der Berühmtheit seines

* Dieses teilte mir Herr Professor Vischer einst selbst in Zürich mit: in welchem Verhältnis die Mitarbeit des Herrn Hanslick als eine persönliche und unmittelbare herbeigezogen wurde, ist mir unbekannt geblieben.

Schöpfers um so mehr beitrug, als es jetzt überlaut in den Zeitungen gepriesen, seiner großen Unkurzweiligkeit wegen aber von niemand gelesen ward. Unter der verstärkten Protektion durch diese neue, noch dazu ganz christlich-deutsche Berühmtheit, ward nun auch die musikalische Judenschönheit zum völligen Dogma erhoben; die eigentümlichsten und schwierigsten Fragen der Ästhetik der Musik, über welche die größten Philosophen, sobald sie etwas wirklich Gescheites sagen wollten, sich stets nur noch mit mutmaßender Unsicherheit geäußert hatten, wurden von Juden und übertölpelten Christen jetzt mit einer Sicherheit zur Hand genommen, daß demjenigen, der sich hierbei wirklich etwas denken, und namentlich den überwältigenden Eindruck der Beethovenschen Musik auf sein Gemüt sich erklären wollte, etwa so zumute werden mußte, als hörte er der Verschacherung der Gewänder des Heilandes am Fuße des Kreuzes zu, — worüber der berühmte Bibelforscher David Strauß vermutlich ebenso geistvoll erläuternd, wie über die neunte Symphonie Beethovens, sich auslassen dürfte.

Dieses alles mußte nun endlich den weitergehenden Erfolg haben, daß, wenn im Gegensatze zu diesem ebenso rührigen, als unproduktiven Getreibe, der Versuch zu einer Erkräftigung des immer mehr erschlaffenden Kunstgeistes gemacht werden sollte, wir nicht nur auf die natürlichen, zu jeder Zeit hiergegen sich einstellenden Hindernisse, sondern auch auf eine vollständig organisierte Opposition trafen, als welche die in ihr begriffenen Elemente sich sogar einzig nur tätig zu zeigen vermochten. Schienen wir verstummt und resigniert, so ging nämlich im andern Lager eigentlich gar nichts vor, was wie ein Wollen, Streben und Hervorbringen anzusehen war: vielmehr ließ man gerade auch von seiten der Bekenner der reinen Judenmusikschönheit alles geschehen, und jede neue Kalamität à la Offenbach über das deutsche Kunstwesen hereinbrechen, ohne sich auch nur zu rühren, was Sie allerdings nun „selbstverständlich" finden werden. Wurde dagegen jemand, wie eben ich, durch irgend eine ermutigende Gunst der Umstände veranlaßt, dargebotene künstlerische Kräfte zur Hand zu nehmen, um sie zu energischer Betätigung anzuleiten, so vernahmen Sie ja wohl, verehrte Frau, welches Geschrei dies allseitig hervorrief? Da kam Kraft und Feuer in die Gemeinde des modernen Israel!

Vor allem fiel hierbei stets auch die Geringschätzung, der ganze unehrerbietige Ton auf, welchen, wie ich glaube, nicht nur die blinde Leidenschaftlichkeit, sondern die sehr hellsehende Berechnung der unvermeidlichen Wirkung davon auf die Beschützer meiner Unternehmungen eingab; denn wer fühlt sich nicht endlich von dem wegwerfenden Tone, mit welchem allgemein über denjenigen, dem man vor aller Welt wahre Verehrung und hohes Vertrauen erweist, gesprochen wird, betroffen? Überall und in jedem Verhältnisse, welches zu komplizierten Unternehmungen verwendet werden soll, sind die ganz natürlichen Elemente der Mißgunst der Unbeteiligten (oder auch der zu nahe Beteiligten) vorhanden: wie leicht wird es nun durch jenes geringschätzige Benehmen der Presse diesen allen gemacht, das Unternehmen selbst im Auge seiner Gönner bedenklich erscheinen zu lassen? Kann so etwas einem vom Publikum gefeierten Franzosen in Frankreich, einem akklamierten italienischen Tonsetzer in Italien begegnen? Was nur einem Deutschen in Deutschland widerfahren konnte, war so neu, daß die Gründe davon jedenfalls erst zu untersuchen sind. Sie, verehrte Frau, verwunderten sich darüber; die bei diesem anscheinenden Kunstinteressenstreite übrigens Unbeteiligten, welche sonst jedoch Gründe haben, Unternehmungen, wie sie von mir ausgehen, zu verhindern, verwundern sich aber nicht, sondern finden alles recht natürlich*.

---

* Sie können sich hiervon, und von der Art, wie die zuletzt von mir Bezeichneten den in meinem Betreff aufgebrachten Ton des weiteren zu den Zwecken der Verhinderung jedes meine Unternehmungen fördernden Anteils benutzen, einen recht genügenden Begriff verschaffen, wenn Sie das Feuilleton der heutigen Neujahrsnummer der „Süddeutschen Presse“, welche mir soeben aus München zugeschickt wird, zu durchlesen sich bemühen wollen. Herr Julius Fröbel denunziert mich da dem bayerischen Staatswesen ganz unbeirrt als den Gründer einer Sekte, welche den Staat und die Religion abzuschaffen, dagegen alles dieses durch ein Operntheater zu ersetzen und von ihm aus zu regieren beabsichtigt, außerdem aber auch Befriedigung „muckerhafter Gelüste“ in Aussicht stellt. — Der Verstorbene Hebbel bezeichnete mir einmal im Gespräche die eigentümliche Gemeinheit des Wiener Komikers Nestroy damit, daß eine Rose, wenn dieser daran gerochen haben würde, jedenfalls stinken müßte. Wie sich die Idee der Liebe, als Gesellschaftsgründerin, im Kopfe eines Julius Fröbel ausnimmt, erfahren wir hier mit einem

Der Erfolg hiervon ist also: immer entschiedener durchgesetzte Verhinderung jeder Unternehmung, welche meinen Arbeiten und meinem Wirken einen Einfluß auf unsre theatralischen und musikalischen Kunstzustände verschaffen könnte.

Ist hiermit etwas gesagt? — Ich glaube: viel; und vermeine hierbei ohne Anmaßung mich vernehmen zu lassen. Daß ich meinem Wirken eine wesentliche Bedeutung beilegen darf, ersehe ich daraus, wie ernstlich es vermieden wird, auf diejenigen meiner Veröffentlichungen einzugehen, zu welchen ich in diesem Betreff gelegentlich veranlaßt worden bin.

Ich erwähnte, wie anfänglich, ehe die so sonderbar ihren Grund verheimlichende Agitation der Juden gegen mich eintrat, die Ansätze zu einer ehrlich deutsch geführten Behandlung und Erwägung der von mir in meinen Kunstschriften niedergelegten Ansichten sich zeigten. Nehmen wir an, jene Agitation wäre nun nicht eingetreten, oder sie hätte, wie billig, sich ebenfalls offen und ehrlich auf ihre nächste Veranlassung beschränkt, so hätten wir uns wohl zu fragen, wie dann nach der Analogie gleichartiger Vorgänge im ungestörten deutschen Kulturleben die Sache sich gestaltet haben würde. Ich bin nicht der optimistischen Meinung, daß hierbei sehr viel herausgekommen wäre; wohl aber wäre etwas zu erwarten gewesen, und jedenfalls etwas anderes, als das eingetretene Ergebnis. Verstehen wir es recht, so war, wie für die poetische Literatur, auch für die Musik die Periode der Sammlung eingetreten, um die Hinterlassenschaft der unvergleichlichen Meister, welche in dicht aneinander sich schließender Reihe die große deutsche Kunstwiedergeburt selbst darstellen, zu einem Gemeingut der Nation, der Welt verwerten zu sollen. In welchem Sinne diese Verwertung sich bestimmen würde, das war die Frage. Am entscheidendsten gestaltete sie sich für die Musik: denn hier war namentlich durch die letzten Perioden des Beethovenschen Schaffens eine ganz neue Phase der Entwicklung dieser Kunst eingetreten, welche alle von ihr bisher gehegten Ansichten und Annahmen durchaus überbot. Die Musik war unter der Führung

ähnlichen Effekt. — Aber begreifen Sie, wie sinnvoll so etwas wiederum auf die Erweckung des Ekels berechnet ist, mit welchem selbst der Verleumdete sich von der Bestrafung des Verleumders abwendet?

der italienischen Gesangsmusik zur Kunst der reinen Annehmlichkeit geworden: die Fähigkeit, sich die gleiche Bedeutung der Kunst Dantes und Michelangelos zu geben, leugnete man damit durchaus ab, und verwies sie somit in einen offenbar niederen Rang der Künste überhaupt. Es war daher aus dem großen Beethoven eine ganz neue Erkenntnis des Wesens der Musik zu gewinnen, die Wurzel, aus welcher sie gerade zu dieser Höhe und Bedeutung erwachsen, sinnvoll durch Bach auf Palestrina zu verfolgen, und somit ein ganz andres System für ihre ästhetische Beurteilung zu begründen, als dasjenige sein konnte, welches sich auf die Kenntnisnahme einer von diesen Meistern weit abliegenden Entwicklung der Musik stützte.

Das richtige Gefühl hiervon war ganz instinktiv in den deutschen Musikern dieser Periode lebendig, und ich nenne Ihnen hier Robert Schumann als den sinnvollsten und begabtesten dieser Musiker. An dem Verlaufe seiner Entwicklung als Komponist läßt sich recht ersichtlich der Einfluß nachweisen, welchen die von mir bezeichnete Einmischung des jüdischen Wesens auf unsre Kunst ausübte. Vergleichen Sie den Robert Schumann der ersten und den der zweiten Hälfte seines Schaffens: dort plastischer Gestaltungstrieb, hier Verfließen in schwülstige Fläche bis zur geheimnisvoll sich ausnehmenden Seichtigkeit. Dem entspricht es, daß Schumann in dieser zweiten Periode mißgünstig, mürrisch und verdrossen auf diejenigen blickte, welchen er in seiner ersten Periode als Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik" so warm und deutsch liebenswürdig die Hand gereicht hatte. An der Haltung dieser Zeitschrift, in welcher Schumann (mit ebenfalls sehr richtigem Instinkte) auch schriftstellerisch für die große uns obliegende Aufgabe sich betätigte, können Sie gleichfalls ersehen, mit welchem Geiste ich mich zu beraten gehabt hätte, wenn ich mit ihm allein über die mich anregenden Probleme mich verständigen sollte: hier treffen wir wahrlich auf eine andre Sprache, als den endlich in unsre neue Ästhetik hinübergeleiteten dialektischen Judenjargon, und — ich bleibe dabei! — in dieser Sprache wär es zu einem fördernden Einvernehmen gekommen. Was aber gab dem jüdischen Einflusse diese Macht? Leider ist

eine Haupttugend des Deutschen auch der Quell seiner Schwächen. Das ruhige, gelassene Selbstvertrauen, das ihm bis zum Fernhalten alles peinigenden Seelenskrupels eigen bleibt, und so manche innig treue Tat aus seiner ungestört sich gleichen Natur hervortreibt, kann bei einem nur geringen Mangel an nötigem Feuer leicht zu jener wunderlichen Trägheit umschlagen, in welche wir jetzt, unter der andauernden Verwahrlosung aller höheren Anliegen des deutschen Geistes in den machtvollen politischen Sphären, die meisten, ja fast alle dem deutschen Wesen ganz treu verbliebenen Geister versunken sehen. In diese Trägheit versank auch Robert Schumanns Genius, als es ihn belästigte, dem geschäftig unruhigen jüdischen Geiste stand zu halten; es war ihm ermüdend, an tausend einzelnen Zügen, welche zunächst an ihn herantraten, sich stets deutlich machen zu sollen, was hier vorging. So verlor er unbewußt seine edle Freiheit, und nun erleben es seine alten, von ihm endlich gar verleugneten Freunde, daß er als einer der Ihrigen von den Musikjuden uns im Triumphe dahergeführt wird! — Nun, verehrte Freundin, dies wäre, so denke ich, ein Erfolg, der etwas zu sagen hat? Seine Vorführung erspart uns jedenfalls die Beleuchtung geringfügiger Unterjochungsfälle, welche infolge dieses wichtigsten immer leichter hervorzurufen waren.

Diese persönlichen Erfolge vervollständigen sich aber auf dem Gebiete des Assoziations- und Gesellschaftswesens. Auch hier zeigte sich der deutsche Geist noch seiner Anlage gemäß zur Betätigung angeregt. Die Idee, welche ich Ihnen als die Aufgabe unsrer nachbeethovenschen Periode bezeichnete, vereinigte auch wirklich zum ersten Male eine immer größere Anzahl deutscher Musiker und Musikfreunde zu Zwecken, welche ihre natürliche Bedeutung durch das Erfassen jener Aufgabe erhielten. Es ist dem trefflichen Franz Brendel, der auch hierzu mit treuer Ausdauer die Anregung gab, und welchem dafür geringschätzig zu begegnen zum Tone der Judenblätter wurde, zum wahren Ruhme anzurechnen, nach dieser Seite hin das Nötige ebenfalls erkannt zu haben. Das Gebrechen alles deutschen Assoziationswesens mußte aber auch hier um so eher sich herausstellen, als mit einem Vereine deutscher Musiker nicht etwa nur den machtvollen Sphären der staatlichen, von den Regierungen geleiteten Organisationen, wie mit andern, zu gleicher Wirkungslosigkeit

verurteilten freien Vereinigungen es der Fall ist, sondern dabei noch den Interessen der allermächtigsten Organisationen unsrer Zeit, der des Judentumes, entgegengetreten wurde. Offenbar konnte ein großer Verein von Musikern nur auf dem praktischen Wege vorzüglichster Musteraufführungen für die Ausbildung des deutschen Musikstiles wichtiger Werke eine erfolgreiche Betätigung ausüben; hierzu gehörten Mittel; der deutsche Musiker ist aber arm: wer wird ihm helfen? Gewiß nicht das Reden und Disputieren über Kunstinteressen, welches unter vielen nie einen Sinn haben kann, und leicht zum Lächerlichen führt. Jene uns fehlende Macht gehörte aber dem Judentum. Die Theater den Junkern und dem Kulissenjux, die Konzertinstitute den Musikjuden: was blieb uns da noch übrig? Etwa ein kleines Musikblatt, das über den Ausfall der allzweijährlichen Zusammenkünfte Bericht gab.

Wie Sie sehen, verehrte Frau, bezeuge ich Ihnen hiermit den vollständigen Sieg des Judentums auf allen Seiten; und wenn ich mich jetzt noch einmal laut darüber ausspreche, so geschieht dies wahrlich nicht in der Meinung, ich könnte der Vollständigkeit dieses Sieges noch in etwas Abbruch tun. Da nun anderseits meine Darstellung des Verlaufes dieser eigentümlichen Kulturangelegenheit des deutschen Geistes zu besagen scheint, dieses sei das Ergebnis der durch meinen früheren Artikel unter den Juden hervorgerufenen Agitation, so läge Ihnen vielleicht auch die neue verwunderungsvolle Frage danach nicht fern, warum ich denn durch jene Herausforderung eben diese Agitation als Reaktion hervorgerufen hätte?

Ich könnte mich hierfür damit entschuldigen, daß ich zu diesem Angriffe nicht durch Erwägung der „causa finalis“, sondern einzig durch den Antrieb der „causa efficiens“ (wie der Philosoph sich ausdrückt) bestimmt worden sei. Gewiß hatte ich schon bei der Abfassung und Veröffentlichung jenes Aufsatzes nichts weniger im Sinne, als den Einfluß der Juden auf unsre Musik mit Aussicht auf Erfolg noch zu bekämpfen: die Gründe ihrer bisherigen Erfolge waren mir damals bereits so klar, daß es mir jetzt, nach über achtzehn Jahren, gewissermaßen

zur Genugtuung dient, durch die Wiederveröffentlichung desselben dieses bezeugen zu können. Was ich damit bezwecken wollte, könnte ich daher nicht klar bezeichnen, dagegen nur eben mich darauf berufen, daß die Einsicht in den unvermeidlichen Verfall unsrer Musikzustände mir die innere Nötigung zur Bezeichnung der Ursachen davon auferlegte. Vielleicht lag es aber doch auch meinem Gefühle nahe, eine hoffnungsreiche Annahme noch damit zu verbinden: dies enthüllt Ihnen die Schlußapostrophe des Aufsatzes, mit welcher ich mich an die Juden selbst wende.

Wie nämlich von humanen Freunden der Kirche eine heilsame Reform derselben durch Berufung an den unterdrückten niederen Klerus als möglich gedacht worden ist, so faßte auch ich die großen Begabungen des Herzens wie des Geistes in das Auge, die aus dem Kreise der jüdischen Sozietät mir selbst zu wahrer Erquickung entgegengekommen sind. Gewiß bin ich auch der Meinung, daß alles, was das eigentliche deutsche Wesen von dorther bedrückt, in noch viel schrecklicherem Maße auf dem geist- und herzvollen Juden selbst lastet. Mich dünkt es, als ob ich damals Anzeichen davon wahrnahm, daß meine Anrufung Verständnis und tiefe Erregung hervorgerufen hatte. Ist Abhängigkeit in jeder Lage ein großes Übel und Hindernis der freien Entwicklung, so scheint die Abhängigkeit der Juden unter sich aber ein knechtisches Elend von alleräußerster Härte zu sein. Es mag den geistreichen Juden, da man nun einmal nicht nur mit uns, sondern in uns zu leben sich entschlossen hat, von der aufgeklärten Stammgenossenschaft vieles gestattet und nachgesehen werden: die besten, so sehr erheiternden Judenanekdoten werden von ihnen uns erzählt; auch nach andern Seiten hin, über uns, wie über sich, kennen wir sehr unbefangene und somit jedenfalls erlaubt dünkende Auslassungen von ihnen. Aber einen vom Stamme Geächteten in Schutz zu nehmen, das muß jedenfalls den Juden als geradeswegs todeswürdiges Verbrechen gelten. Mir sind hierüber rührende Erfahrungen zuteil geworden. Um ihnen aber diese Tyrannei selbst zu bezeichnen, diene ein Fall für viele. Ein offenbar sehr begabter, wirklich talent- und geistvoller Schriftsteller jüdischer Abkunft, welcher in das eigentümlichste deutsche Volksleben wie eingewachsen erscheint, und mit dem ich längere Zeit auch über den

Punkt des Judentums mannigfach verkehrte, lernte späterhin meine Dichtungen: „Der Ring des Nibelungen" und „Tristan und Isolde" kennen; er sprach sich darüber mit solch anerkennender Wärme und solch deutlichem Verständnisse aus, daß die Aufforderung meiner Freunde, zu welchen er gesprochen hatte, wohl nahe lag, seine Ansicht über diese Gedichte, welche von unsern literarischen Kreisen so auffallend ignoriert würden, auch öffentlich darzulegen. Dies war ihm unmöglich! —

Begreifen Sie, verehrte Frau, aus diesen Andeutungen daß, wenn ich auch diesmal nur Ihre Frage nach dem rätselhaften Grunde der mir widerfahrenen Verfolgungen, namentlich der Presse, antwortete, ich meiner Antwort dennoch vielleicht nicht diese, fast ermüdende, Ausdehnung gegeben haben würde, wenn nicht auch heute noch eine, allerdings fast kaum auszusprechende, im tiefsten Sinne mir liegende Hoffnung mich dabei angeregt hätte. Wollte ich dieser einen Ausdruck geben, so durfte ich sie vor allem nicht auf eine fortgesetzte Verheimlichung meines Verhältnisses zu dem Judentume begründet erscheinen lassen: diese Verheimlichung hat zu der Verwirrung beigetragen, in welcher sich heute fast jeder für mich teilnehmende Freund mit Ihnen befindet. Habe ich hierzu durch jenen früheren Pseudonym Anlaß, ja dem Feinde das strategische Mittel zu meiner Bekämpfung an die Hand gegeben, so mußte ich nun auch für meine Freunde dasselbe enthüllen, was jenen nur zu wohl bekannt war. Wenn ich annehme, daß nur diese Offenheit auch Freunde im feindlichen Lager, nicht sowohl mir zuführen, als zum eigenen Kampfe für ihre wahre Emanzipation stärken könne, so ist es mir vielleicht zu verzeihen, wenn ein umfassender kulturhistorischer Gedanke mir die Beschaffenheit einer Illusion verdeckt, welche unwillkürlich sich in mein Herz schmeichelt. Denn über eines bin ich mir klar: so wie der Einfluß, welchen die Juden auf unser geistiges Leben gewonnen haben, und wie er sich in der Ablenkung und Fälschung unsrer höchsten Kulturtendenzen kundgibt, nicht ein bloßer, etwa nur physiologischer Zufall ist, so muß er auch als unleugbar und entscheidend anerkannt werden. Ob der Verfall unsrer Kultur durch eine gewaltsame Auswerfung des zersetzenden fremden Elementes aufgehalten werden könne, vermag ich nicht zu beurteilen, weil hierzu Kräfte gehören müßten, deren Vorhandensein mir unbekannt ist. Soll dagegen

dieses Element uns in der Weise assimiliert werden, daß es mit uns gemeinschaftlich der höheren Ausbildung unsrer edleren menschlichen Anlagen zureife, so ist es ersichtlich, daß nicht die Verdeckung der Schwierigkeiten dieser Assimilation, sondern nur die offenste Aufdeckung derselben hierzu förderlich sein kann. Sollte von dem, unsrer neuesten Ästhetik nach, so harmlos annehmlichen Gebiete der Musik aus von mir eine ernste Anregung hierzu gegeben worden sein, so würde dies vielleicht meiner Ansicht über die bedeutende Bestimmung der Musik nicht ungünstig erscheinen; und jedenfalls würden Sie, hochverehrte Frau, hierin eine Entschuldigung dafür erkennen dürfen, daß ich Sie so lange von diesem anscheinend so abstrusen Thema unterhielt.

Triebschen bei Luzern, Neujahr 1869.

Richard Wagner.

Über das Dirigieren.

(1869.)

Motto nach Goethe:

„Fliegenschnauz' und Mückennas'
Mit euren Anverwandten,
Frosch im Laub und Grill' im Gras,
Ihr seid mir Musikanten!"

Mit dem folgenden beabsichtige ich meine Erfahrungen und Beobachtungen auf einem Felde der musikalischen Wirksamkeit mitzuteilen, welches bisher für die Ausübung nur der Routine, für die Beurteilung aber der Kenntnislosigkeit überlassen blieb. Ich werde für mein eigenes Urteil über die Sache mich nicht auf die Dirigenten selbst, sondern auf die Musiker und Sänger berufen, weil diese allein das richtige Gefühl dafür haben, ob sie gut oder schlecht dirigiert werden, worüber sie allerdings nur dann sich aufklären können, wenn sie, was eben nur sehr ausnahmsweise geschieht, einmal gut dirigiert werden. Hierfür gedenke ich nicht mit der Aufstellung eines Systemes, sondern durch Aufzeichnung einer Reihenfolge von Wahrnehmungen zu verfahren, welche ich gelegentlich fortzusetzen mir vorbehalte.

Unstreitig kann es den Tonsetzern nicht gleichgültig sein, in welcher Weise vorgetragen ihre Arbeiten dem Publikum zu Gehör kommen, da dieses sehr natürlich erst durch eine gute Aufführung von einem Musikwerke den richtigen Eindruck erhalten kann, während es den durch eine schlechte Aufführung

hervorgebrachten unrichtigen Eindruck als solchen nicht zu erkennen vermag. Wie es nun aber um die allermeisten Aufführungen nicht nur von Opern, sondern auch von Konzertmusikwerken in Deutschland steht, wird manchem zu Bewußtsein kommen, wenn er meiner Beleuchtung der Elemente solcher Aufführungen mit Aufmerksamkeit und einiger Kenntnis folgt.

Die dem hierin Erfahrenen sich bloßstellenden Schwächen der deutschen Orchester, sowohl in betreff ihrer Beschaffenheit als ihrer Leistungen, rühren zu allermeist von den nachteiligen Eigenschaften ihrer Dirigenten, als Kapellmeistern, Musikdirektoren usw. her. Die Wahl und Anstellung derselben wird von den obersten Behörden der Kunstinstitute ganz in dem Maße kenntnisloser und nachlässiger ausgeführt, als die Anforderungen an die Orchester schwieriger und bedeutender geworden sind. Als die höchsten Aufgaben für das Orchester in einer Mozartschen Partitur enthalten waren, stand an der Spitze desselben der eigentliche deutsche Kapellmeister, stets ein Mann von gewichtigem Ansehen (mindestens am Ort), sicher, streng, despotisch, und namentlich grob. Als letzter dieser Gattung wurde mir Friedrich Schneider in Dessau bekannt; auch Guhr in Frankfurt gehörte noch zu ihr. Was diese Männer und ihre gleichen, welche man in ihrem Verhalten zur neueren Musik als „Zöpfe" zu bezeichnen hatte, in ihrer Art Tüchtiges zu leisten vermochten, erfuhr ich noch vor etwa acht Jahren durch eine Aufführung meines „Lohengrin" in Karlsruhe unter der Leitung des alten Kapellmeisters Strauß. Dieser höchst würdige Mann stand offenbar mit besorglicher Scheu und Befremdung vor meiner Partitur: aber seine Sorge trug sich nun eben auch auf die Leitung des Orchesters über, welche nicht präziser und kräftiger zu denken war; man sah, ihm gehorchte alles, wie einem Manne, der keinen Spaß versteht und seine Leute in den Händen hat. Merkwürdigerweise war dieser alte Herr auch der einzige mir vorgekommene namhafte Dirigent, welcher wirkliches Feuer hatte; seine Tempi waren oft eher übereilt als verschleppt, aber immer körnig und gut ausgeführt. — Einen ähnlichen guten Eindruck erhielt ich von der gleichen Leistung H. Essers in Wien.

Was diese Gattung von Dirigenten alten Schrotes, wenn sie weniger begabt waren als die Genannten, beim Aufkommen

der komplizierteren neueren Orchestermusik für die Bildung der Orchester endlich ungeeignet machen mußte, war zuvörderst eben ihre alte Gewöhnung in betreff der früher nötig oder genügend dünkenden Besetzung derselben, wofür man sich genau nur nach den dargebotenen Aufgaben gerichtet hatte. Mir ist kein Beispiel bekannt geworden, daß irgendwo in Deutschland der Etat eines Orchesters aus Rücksicht auf die Erfordernisse der neueren Instrumentation grundsätzlich umgestaltet worden wäre. Nach wie vor rücken in den großen Orchestern die Musiker nach dem Anziennitätsgesetze zu den Stellen der ersten Instrumente herauf, und nehmen folgerichtig erst bei eingetretener Schwächung ihrer Kräfte die ersten Stimmen ein, während die jüngeren Kräfte und tüchtigeren Musiker an den zweiten sitzen, was besonders bei den Blasinstrumenten sehr nachteilig bemerkbar wird. Ist es nun wohl in neuerer Zeit einsichtigen Bemühungen, und namentlich auch der bescheidenen Erkenntnis der betreffenden Musiker selbst zu verdanken, daß diese Übelstände sich immer mehr vermindern, so hat hingegen ein andres Verfahren zu andauernd nachteiligen Folgen geführt, nämlich in der Besetzung der Streichinstrumente. Hier wird ohne alles Besinnen fortwährend die zweite Violine, vor allem aber die Bratsche aufgeopfert. Dieses letztere Instrument wird überall zum allergrößten Teile von invalid gewordenen Geigern, aber auch von geschwächten Bläsern, sobald diese irgend einmal auch etwas Geige gespielt haben, besetzt; höchstens sucht man einen wirklich guten Bratschisten an das erste Pult zu bringen, namentlich der hie und da vorkommenden Soli wegen; doch habe ich auch erlebt, daß man für diese sich mit dem Vorspieler der ersten Violine aushalf. Mir wurde in einem großen Orchester von acht Bratschisten nur ein einziger bezeichnet, welcher die häufigen schwierigen Passagen in einer meiner neueren Partituren korrekt ausführen konnte. Das hiermit erwähnte Verfahren war nun, wie es aus humanen Rücksichten zu entschuldigen war, von dem Charakter der früheren Instrumentation, nach welcher die Bratsche meist nur zur Ausfüllung der Begleitung gebraucht wurde, eingegeben, und fand auch bis in die neuesten Zeiten eine genügende Rechtfertigung durch die unwürdige Instrumentierungsweise der italienischen Opernkomponisten, deren Werke ja einen wesentlichen und beliebten Bestandteil des deutschen Opernrepertoires

ausmachen. Da auf diese Lieblingsopern auch von den großen Theaterintendanten, nach dem rühmlichen Geschmacke ihrer Höfe, am allermeisten gehalten wird, so ist es auch nicht zu verwundern, daß Anforderungen, welche sich auf diesen Herren durchaus unbeliebte Werke begründen, bei ihnen nur dann durchzusetzen sein würden, wenn der Kapellmeister eben ein Mann von Gewicht und ernstem Ansehen wäre, und wenn er namentlich selbst recht ordentlich wüßte, was für ein heutiges Orchester nötig ist. Dieses letztere entging nun größtenteils unsern älteren Kapellmeistern; ihnen entging namentlich auch die Einsicht in die Notwendigkeit, die Saiteninstrumente unsrer Orchester, gegenüber der so sehr gesteigerten Anzahl und Verwendung der Blasinstrumente, im entsprechenden Maße zu vermehren; denn was auch neuerdings in dieser Hinsicht notdürftig geschah, da das Mißverhältnis nun doch gar zu offenbar wurde, genügte nie, um hierin die so berühmten deutschen Orchester auf gleiche Höhe mit den französischen zu bringen, welchen sie in der Stärke und Tüchtigkeit der Violinen, und namentlich auch der Violoncelle, durchweg noch nachstehen.

Was nun jenen Kapellmeistern vom alten Schrot entging, das zu erkennen und auszuführen wäre jetzt die erste und rechte Aufgabe der Dirigenten neueren Datums und Stiles gewesen. Dafür war aber gesorgt, daß diese den Intendanten nicht gefährlich wurden, und daß namentlich auf sie nicht die wuchtvolle Autorität der tüchtigen „Zöpfe" der früheren Zeit überging.

Es ist wichtig und lehrreich, zu ersehen, wie diese neuere Generation, welche jetzt das gesamte deutsche Musikwesen vertritt, zu Amt und Würden gelangte. — Da wir zunächst dem Bestehen der großen und kleinen Hoftheater, sowie der Theater überhaupt, die Unterhaltung von Orchestern zu verdanken haben, müssen wir es uns auch gefallen lassen, daß durch die Direktionen dieser Theater der deutschen Nation diejenigen Musiker bezeichnet werden, welche sie für berufen halten, oft halbe Jahrhunderte hindurch die Würde und den Geist der deutschen Musik zu vertreten. Die meisten dieser so beförderten Musiker müssen wissen, wie sie zu dieser Auszeichnung kamen, da an den wenigsten unter ihnen es für das geübte Auge ersichtlich ist, durch welche Verdienste sie dazu gelangten. Der eigentliche deutsche Musiker erreichte diese „guten Posten", als welche sie von ihren

Patronen wohl einzig betrachtet wurden, zumeist durch die einfache Anwendung des Gesetzes der Trägheit: man rückte aufwärts, schubweise. Ich glaube, daß das große Berliner Hoforchester seine meisten Dirigenten auf diesem Wege erhalten hat. Mitunter ging es jedoch auch sprungweise her: ganz neue Größen gediehen plötzlich unter der Protektion der Kammerfrau einer Prinzessin usw. Von welchem Nachteile diese autoritätslosen Wesen für die Pflege und Bildung unserer allergrößten Orchester und Operntheater geworden sind, ist nicht genug zu ermessen. Gänzlich verdienstlos, konnten sie sich in ihrer Stellung nur durch Unterwürfigkeit gegen einen kenntnislosen, gewöhnlich aber allesverstehenwollenden obersten Chef, sowie durch eine schmeichelnde Anbequemung an die Forderungen der Trägheit gegen die ihnen untergebenen Musiker behaupten. Durch Preisgebung aller künstlerischen Disziplin, zu deren Aufrechterhaltung sie anderseits gar nicht befähigt waren, sowie durch Nachgiebigkeit und Gehorsam gegen jede unsinnige Zumutung von oben, schwangen sich diese Meister sogar zu allgemeiner Beliebtheit auf. Jede Schwierigkeit des Studiums ward mit einer salbungsvollen Berufung auf den „alten Ruhm der N. N. Kapelle" unter gegenseitigem Schmunzeln überwunden. Wer bemerkte es nun, daß die Leistungen dieses ruhmreichen Institutes von Jahr zu Jahr tiefer sanken? Wo waren die wirklichen Meister, diese zu beurteilen? Gewiß nicht unter den Rezensenten, welche nur bellen, wenn ihnen der Mund nicht zugestopft wird; auf dieses Stopfen aber verstand man sich allseitig.

In neueren Zeiten werden nun diese Dirigentenstellen aber auch durch besonders Berufene besetzt: man läßt, je nach Bedürfnis und Stimmung der obersten Direktion, von irgend woher einen tüchtigen Routinier kommen; und dies geschieht, um der Trägheit der landesüblichen Kapellmeister eine „aktive Kraft" einzuimpfen. Dies sind die Leute, welche in vierzehn Tagen eine Oper „herausbringen", sehr stark zu „streichen" verstehen, und den Sängerinnen effektvolle „Schlüsse" in fremde Partituren hineinkomponieren. Einer solchen Geschicklichkeit verdankt die Dresdener Hofkapelle einen ihrer rüstigsten Dirigenten.

Aber auch nach wirklichem Rufe wird zuzeiten ausgegangen: es müssen „musikalische Größen" herbeigezogen

werden. Die Theater haben keine solche aufzuweisen: aber die Singakademien und Konzertanstalten liefern deren welche, namentlich nach den Anpreisungen der Feuilletons der großen politischen Zeitungen, ziemlich alle zwei bis drei Jahre. Dies sind nun unsre heutigen Musikbankiers, wie sie aus der Schule Mendelssohn hervorgegangen sind, oder durch dessen Protektion der Welt empfohlen wurden. Das war nun allerdings ein andrer Schlag Menschen als die hilflosen Nachwüchse unsrer alten Zöpfe, — nicht im Orchester oder beim Theater aufgewachsene Musiker, sondern in den neu gegründeten Konservatorien wohlanständig aufgezogen, Oratorien und Psalmen komponierend, und den Proben der Abonnementskonzerte zuhörend. Auch im Dirigieren hatten sie Unterricht bekommen, und besaßen zudem eine elegante Bildung, wie sie bisher bei Musikern gar nicht vorgekommen war. An Grobheit war jetzt gar nicht mehr zu denken; und was bei unsern armen eingeborenen Kapellmeistern ängstliche, selbstvertrauenslose Bescheidenheit war, äußerte sich bei ihnen als guter Ton, zu welchem sie außerdem durch ihre etwas befangene Stimmung unsrem ganzen deutsch-zöpfischen Gesellschaftswesen gegenüber sich angehalten fühlten. Ich glaube, daß diese Leute manchen guten Einfluß auf unsre Orchester ausgeübt haben: gewiß ist viel Rohes und Tölpelhaftes hier verschwunden, und manches Detail im eleganten Vortrage seitdem besser beachtet und ausgebildet worden. Ihnen war das neuere Orchester bereits viel geläufiger, denn in vieler Beziehung verdankte dieses ihrem Meister Mendelssohn eine besonders zarte und feinsinnige Ausbildung auf dem Wege, welchen bis dahin Webers herrlicher Genius zuerst neu erfinderisch betreten hatte.

Zunächst fehlte diesen Herren aber eines, um der nötigen Neugestaltung unsrer Orchester und der mit ihnen verbundenen Institute förderlich zu sein: — Energie, wie sie nur ein auf wirklich eigener Kraft beruhendes Selbstvertrauen geben kann. Denn leider war hier alles, Ruf, Talent, Bildung, ja Glaube, Liebe und Hoffen, künstlich. Jeder von ihnen hat so viel mit sich und mit der Schwierigkeit, seine künstliche Stellung zu behaupten, zu tun, daß er an das Allgemeine, Zusammenhangvolle, Konsequente und Neugestaltende nicht denken kann, weil dieses ihn, ganz richtig, auch eigentlich gar nichts angeht. Sie

sind in die Stellung jener alten schwerschrötigen deutschen Meister eben nur getreten, weil diese gar zu tief herabgekommen und unfähig geworden waren, die Bedürfnisse der neueren Zeit und ihres Kunststiles zu erkennen; und es scheint, daß sie sich in dieser Stellung nur wie eine Übergangsperiode ausfüllend empfinden, während sie mit dem deutschen Kunstideale, dem wieder alles Edle doch einzig zustrebt, nichts Rechtes anzufangen wissen, weil es ihnen im tiefsten Grunde ihrer Natur fremd ist. So verfallen sie schwierigen Anforderungen der neueren Musik gegenüber auch nur auf Auskunftsmittel. Meyerbeer war z. B. sehr delikat; er bezahlte aus seiner Tasche einen neuen Flötisten, der ihm in Paris eine Stelle gut blasen sollte. Da er recht gut verstand, was auf einen glücklichen Vortrag ankommt, außerdem reich und unabhängig war, hätte er für das Berliner Orchester von außerordentlicher Verdienstlichkeit werden können, als ihn der König von Preußen als Generalmusikdirektor dazu berief. Hierzu war nun gleichzeitig aber auch Mendelssohn berufen, dem es doch wahrlich nicht an ungewöhnlichen Kenntnissen und Begabungen fehlte. Gewiß stellten sich beiden dieselben Hindernisse entgegen, welche eben alles Gute in diesem Bereiche bisher gehemmt haben: allein, diese eben sollten sie hinwegräumen, denn dazu waren sie, wie nie andre wieder, in jeder Hinsicht ergiebig ausgerüstet. Warum verließ sie ihre Kraft? Es scheint: weil sie eben keine Kraft hatten. Sie ließen die Sache stecken: nun haben wir das „berühmte" Berliner Orchester vor uns, in welchem auch noch die letzte Spur selbst der Spontinischen Präzisionstradition geschwunden ist. Und dies waren Meyerbeer und Mendelssohn! Was werden nun anderswo ihre zierlichen Schattenbilder ausrichten?

Aus dem Überblicke der Eigenschaften der übrig gebliebenen älteren, wie dieser neuesten Spezies von Kapellmeistern und Musikdirektoren erhellt es, daß von ihnen für die Neubildung der Orchester nicht viel zu erwarten stehen kann. Dagegen ist die Initiative zu einer guten Fortbildung derselben bisher immer nur von noch den Musikern selbst ausgegangen, was sich sehr erklärlich von der gesteigerten Ausbildung der technischen Virtuosität herschreibt. Der Nutzen, welchen die Virtuosen der verschiedenen Instrumente unsern Orchestern gebracht haben, ist ganz unleugbar; er würde vollständig gewesen sein, wenn die

Dirigenten das gewesen wären, was sie, namentlich unter solchen Umständen, sein sollten. Dem zöpfischen Überreste unsres alten Kapellmeistertums, den stets um ihre Autorität verlegenen Heraufgeschobenen, oder durch Kammerfrauen empfohlenen Klavierlehrern usw., wuchs der Virtuose natürlich sogleich über den Kopf; dieser spielte im Orchester dann etwa die Rolle der Primadonna auf dem Theater. Der elegante Kapellmeister neuesten Schlages assoziierte sich dagegen mit dem Virtuosen, was in mancher Beziehung nicht unförderlich war, jedenfalls aber nur dann zu einem gemeinsamen Gedeihen des Ganzen geführt hätte, wenn eben das Herz und der Geist des wahren deutschen Musikwesens von diesen Herren gefaßt worden wäre.

Zu allernächst ist aber hervorzuheben, daß sie ihre Stellen, wie überhaupt das ganze Bestehen der Orchester dem Theater verdankten, und ihre allermeisten Beschäftigungen und Leistungen sich auf die Oper bezogen. Das Theater, die Oper hatten sie also zu verstehen, und demnach zu ihrer Musik noch etwas andres zu erlernen, nämlich ungefähr wie bei der Astronomie die Anwendung der Mathematik auf diese, so hier die Anwendung der Musik auf die dramatische Kunst. Hätten sie diese, namentlich den dramatischen Gesang und Ausdruck, richtig verstanden, so wäre ihnen von diesem Verständnisse aus wieder ein Licht über den Vortrag des Orchesters, namentlich bei den Werken der neuen deutschen Instrumentalmusik, aufgegangen. Meine besten Anleitungen in betreff des Tempos und des Vortrages Beethovenscher Musik entnahm ich einst dem seelenvoll sicher akzentuierten Gesange der großen Schröder-Devrient; es war mir seither z. B. unmöglich, die ergreifende Kadenz der Hoboe im ersten Satze der Cmoll-Symphonie

so verlegen herunterblasen zu lassen, wie ich dies sonst noch nie anders gehört habe; ja, ich empfand nun, von dem mir aufgegangenen Vortrage dieser Kadenz aus zurückgehend, auch, welche

Bedeutung und welcher Ausdruck bereits an der entsprechenden Stelle dem als Fermate ausgehaltenen

der ersten Violine zu geben sei, und aus dem rührend ergreifenden Eindrucke, den ich von diesen zwei so unscheinbar dünkenden Punkten her gewann, ging mir ein den ganzen Satz belebendes neues Verständnis auf. — Dies hier nur beiläufig anführend, will ich zunächst bloß angedeutet haben, welche Wechselwirkung zur Vervollständigung der höheren musikalischen Bildung in betreff des Vortrages dem Dirigenten geboten wäre, wenn er seine Stellung zum Theater, welchem er an und für sich Amt und Würde verdankt, richtig verstünde. Dagegen gilt ihm die Oper (wozu anderseits die elende Pflege dieses Kunstgenres auf den deutschen Theatern ihm ein trauriges Recht gibt) als eine mit Seufzen zu beseitigende lästige Tagesarbeit, und er setzt seinen Ehrenpunkt dafür in den Konzertsaal, von wo er ausging und berufen wurde. Denn sobald, wie gesagt, eine Theaterintendanz einmal das Gelüste nach einem Musiker von Ruf als Kapellmeister anwandelt, so muß dieser von wo anders her kommen, als eben vom Theater.

Um nun beurteilen zu können, was ein solcher ehemaliger Konzert- und Singakademiedirigent im Theater zu leisten vermag, müssen wir ihn zunächst dort aufsuchen, wo er eigentlich zu Hause ist, und wo sich sein Ruf als „gediegener" deutscher Musiker begründet hat. Wir müssen ihn als Konzertdirigenten beobachten.

Von dem Orchestervortrag unsrer klassischen Instrumentalmusik ist mir aus meiner frühesten Jugend ein auffallender Eindruck der Unbefriedigung verblieben, welchen ich, sobald ich noch in neuester Zeit einem solchen Vortrage beiwohnte, stets wiederum erhielt. Was mir am Klaviere, oder bei der Lesung der Partitur, im Ausdrucke so seelenvoll belebt erschienen, erkannte ich dann kaum wieder, wie es meistens ganz unbeachtet flüchtig an den

Zuhörern vorüberging. Namentlich war ich über die Mattigkeit der Mozartschen Kantilene erstaunt, die ich mir zuvor so gefühlvoll belebt eingeprägt hatte. Die Gründe hiervon habe ich mir erst später klar gemacht, und sie näher eingehend in meinem „Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule"* besprochen, weshalb ich denjenigen, der mir hier ernstlich folgen will, bitte, das hierauf Bezügliche dort nachzulesen. Gewiß liegen diese zuvörderst in dem gänzlichen Mangel eines wahrhaften deutschen Musikkonservatoriums im strengsten Sinne des Wortes, wonach in ihm die genaue Tradition des echten, von den Meistern selbst ausgeübten Vortrages unsrer klassischen Musik durch stete lebendige Fortführung aufbewahrt worden wäre, was natürlich wiederum voraussetzen lassen müßte, daß diese Meister dort selbst dazu gelangt wären, ihre Werke ganz nach ihrem Sinne aufzuführen. Diese Voraussetzung, wie das darauf sich gründende Ergebnis, hat sich leider der deutsche Kultursinn entgehen lassen, und wir sind nun auf die Einfälle jedes einzelnen Dirigenten dafür angewiesen, was dieser etwa von dem Tempo oder dem Vortrage eines klassischen Musikstückes halte, um uns über den Geist desselben zu orientieren.

In meiner Jugendzeit wurden in den gerühmten Leipziger Gewandhauskonzerten diese Stücke einfach gar nicht dirigiert; sondern unter dem Vorspiele des damaligen Konzertmeisters Matthäi wurden sie, etwa wie die Ouvertüren und Entreakte im Schauspiele abgespielt. Von störender Individualität des Dirigenten war hier somit gar nichts zu vermerken; außerdem wurden die, an sich keine großen technischen Schwierigkeiten darbietenden Hauptwerke unsrer klassischen Instrumentalmusik alle Winter regelmäßig durchgespielt: sie gingen daher recht glatt und präzis; man sah, das Orchester, welches sie genau kannte, freute sich der alljährlichen Wiederbegrüßung der Lieblingswerke.

Nur mit Beethovens neunter Symphonie wollte es durchaus nicht gehen; dennoch gehörte es zum Ehrenpunkte, auch diese jedes Jahr mit aufzuführen. — Ich hatte mir die Partitur dieser Symphonie selbst kopiert, und ein Klavierarrangement zu zwei Händen davon ausgearbeitet. Wie erstaunt war ich, von der Aufführung derselben im Gewandhause nur die aller-

* In diesem achten Bande voranstehend mitgeteilt.

konfusesten Eindrücke zu erhalten, ja durch diese endlich mich so sehr entmutigt zu fühlen, daß ich mich vom Studium Beethovens, über welchen ich hierdurch völlig in Zweifel geraten war, für einige Zeit gänzlich abwendete. Sehr belehrend war es nun aber für mich, daß auch mein späteres wahres Gefallen an den Mozartschen Instrumentalwerken erst dann angeregt wurde, als ich selbst Gelegenheit fand, sie zu dirigieren, und hierbei mir es erlaubte, meinem Gefühle für den belebten Vortrag der Mozartschen Kantilene zu folgen. Von der allergründlichsten Belehrung jedoch ward es für mich, endlich von dem sogenannten Conservatoir-Orchester in Paris im Jahre 1839 die zuletzt mir so bedenklich gewordene „neunte Symphonie" gespielt zu hören. Hier fiel es mir denn wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme, und sogleich verstand ich, was hier das Geheimnis der glücklichen Lösung der Aufgabe ausmachte. Das Orchester hatte eben gelernt, in jedem Takte die Beethovensche Melodie zu erkennen, welche offenbar unsern braven Leipziger Musikern damals gänzlich entgangen war; und diese Melodie sang das Orchester.

Dies war das Geheimnis. Und hierzu war man keineswegs durch einen Dirigenten von besonderer Genialität angeleitet worden; Habeneck, welcher sich das große Verdienst dieser Aufführung erwarb, hatte, nachdem er während eines ganzen Winters diese Symphonie probieren gelassen, eben nur den Eindruck der Unverständlichkeit und Unwirksamkeit dieser Musik empfunden, von welchem Eindrucke schwer zu sagen ist, ob ihn ebenfalls zu empfinden deutsche Dirigenten sich bequemt hätten. Dieser bestimmte jenen aber, die Symphonie ein zweites und drittes Jahr hindurch zu studieren, und demnach nicht eher zu weichen, als bis das neue Beethovensche Melos jedem Musiker aufgegangen, und, da diese eben Musiker vom rechten Gefühle für den melodischen Vortrag waren, von jedem auch richtig wiedergegeben wurde. Allerdings war Habeneck aber auch ein Musikdirektor vom alten Schrot: er war der Meister, und alles gehorchte ihm.

Die Schönheit dieses Vortrages der neunten Symphonie bleibt mir noch ganz unbeschreiblich. Um jedoch einen Begriff davon zu geben, wähle ich mir eine Stelle aus, an welcher ich, wie an jeder andern es mir nicht minder geläufig sein würde, zugleich die Schwierigkeit im Vortrage Beethovens, wie die ge-

ringen Erfolge der deutschen Orchester in der Lösung derselben nachweisen will. — Nie habe ich, selbst durch die vorzüglichsten Orchester, es später ermöglichen können, die Stelle des ersten Satzes:

sempre pp

sempre pp

so vollendet gleichmäßig ausgeführt zu erhalten, wie ich dies damals (vor dreißig Jahren) von den Musikern des Pariser Conservatoire-Orchesters hörte. An dieser einen Stelle ist es mir, bei oft in meinem späteren Leben erneueter Erinnerung, recht klar geworden, worauf es beim Orchestervortrag ankommt, weil sie die Bewegung und den gehaltenen Ton, zugleich mit dem Gesetze der Dynamik in sich schließt. Daß die Pariser diese Stelle genau so ausführen konnten, wie sie vorgeschrieben steht, darin bestand nämlich ihre Meisterschaft. Weder in Dresden, noch in London, an welchen beiden Orten ich später diese Symphonie aufführte, konnte ich dazu gelangen, sowohl den Bogenwechsel wie den Saitenwechsel der Streichinstrumentisten bei der aufsteigend sich wiederholenden Figur völlig unmerklich zu machen, noch weniger aber die unwillkürliche Akzentuation beim Aufsteigen dieser Passage zu unterdrücken, weil dem gewöhnlichen Musiker es immer nahe liegt, beim Aufwärtssteigen stärker, wie im Gegensatz beim Abwärtsgehen schwächer zu werden. Mit dem vierten Takte der aufgezeichneten Stelle waren wir immer in ein Crescendo geraten, wodurch dem nun mit dem fünften Takte eintretenden gehaltenen Ges unwillkürlich, ja notwendig, ein bereits heftiger Akzent zugeführt wurde, welcher hier der so eigentümlichen tonischen Bedeutung dieser Note höchst nachteilig ward. Welchen Ausdruck diese Stelle in dieser

gemeinhin musizierenden Weise, gegen den durch ausdrückliche Vorschrift deutlich genug angezeigten Willen des Meisters vorgetragen, erhält, ist dem Grobfühligen schwer zur abweisenden Erkenntnis zu bringen: gewiß ist Unbefriedigung, Unruhe, Verlangen auch dann in ihr ausgedrückt; aber welcher Art diese beschaffen seien, das erfahren wir eben erst, wenn wir diese Stelle so ausgeführt hören, wie der Meister es sich dachte, und wie ich bisher einzig von jenen Pariser Musikern im Jahre 1839 es verwirklicht hörte. Hiervon entsinne ich mich, daß der Eindruck der dynamischen Monotonie (man verzeihe mir diesen scheinbar unsinnigen Ausdruck für ein sehr schwer zu bezeichnendes Phänomen!) bei der ungemeinen, ja exzentrisch mannigfaltigen Intervallbewegung der aufsteigenden Figur, mit ihrer Ausmündung auf die unendlich zart gesungene längere Note Ges, welcher dann das G ebenso zart gesungen antwortete, wie durch Zauber mich in die unvergleichlichen Mysterien des Geistes einweihte, welcher nun unmittelbar, offen und klar verständlich zu mir sprach.

Diese erhabene Offenbarung aber hier des weiteren unberührt lassend, frage ich nur, meine sonstigen praktischen Erfahrungen durchlaufend: auf welchem Wege ward es jenen Pariser Musikern möglich, so unfehlbar zu der Lösung dieser schwierigen Aufgabe zu gelangen? Ersichtlich zunächst nur durch den gewissenhaftesten Fleiß, wie er bloß solchen Musikern zu eigen ist, welche sich nicht damit begnügen, sich gegenseitig Komplimente zu machen, sich nicht einbilden, daß sie alles von selbst verstünden, sondern dem zunächst Unverstandenen gegenüber sich scheu und besorgt fühlen, und dem Schwierigen von der Seite beizukommen suchen, auf welcher sie zu Hause sind, nämlich von der Seite der Technik. Der französische Musiker ist von der italienischen Schule, welcher er zunächst wesentlich angehört, insoweit vortrefflich beeinflußt, als die Musik für ihn nur durch den Gesang faßlich ist: ein Instrument gut spielen, heißt für ihn, auf demselben gut singen können. Und (wie ich dieses gleich voranstellte) jenes herrliche Orchester sang eben diese Symphonie. Um sie richtig „singen" zu können, mußte aber auch überall das rechte Zeitmaß gefunden worden sein: und das war das Zweite, was sich mir bei dieser Gelegenheit einprägte. Der alte Habeneck hatte hierfür gewiß keine abstrakt-ästhetische Inspiration, er war ohne alle „Genialität": aber er fand das richtige

Tempo, indem er durch anhaltenden Fleiß sein Orchester darauf hinleitete, das Melos der Symphonie zu erfassen.

Nur die richtige Erfassung des Melos gibt aber auch das richtige Zeitmaß an: beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andre. Und wenn ich hiermit mich nicht scheue, mein Urteil über die allermeisten Aufführungen der klassischen Instrumentalwerke bei uns dahin auszusprechen, daß ich sie in einem bedenklichen Grade für ungenügend halte, so gedenke ich dies durch den Hinweis darauf zu erhärten, daß unsre Dirigenten vom richtigen Tempo aus dem Grunde nichts wissen, weil sie nichts vom Gesange verstehen. Mir ist noch kein deutscher Kapellmeister oder sonstiger Musikdirigent vorgekommen, der, sei es mit guter oder schlechter Stimme, eine Melodie wirklich hätte singen können; wogegen die Musik für sie ein sonderlich abstraktes Ding, etwas zwischen Grammatik, Arithmetik und Gymnastik Schwebendes ist, von welchem sehr wohl zu begreifen ist, daß der darin Unterrichtete zu einem rechten Lehrer an einem Konservatorium oder einer musikalischen Turnanstalt taugt, dagegen nicht verstanden werden kann, wie dieser einer musikalischen Aufführung Leben und Seele zu verleihen vermöchte.

Hierüber erlaube ich mir denn mit dem folgenden weitere Mitteilungen des von mir Erfahrenen zu machen.

Will man alles zusammenfassen, worauf es für die richtige Aufführung eines Tonstückes von seiten des Dirigenten ankommt, so ist dies darin enthalten, daß er immer das richtige Tempo angebe; denn die Wahl und Bestimmung desselben läßt uns sofort erkennen, ob der Dirigent das Tonstück verstanden hat oder nicht. Das richtige Tempo gibt guten Musikern bei genauerem Bekanntwerden mit dem Tonstück es fast von selbst auch an die Hand, den richtigen Vortrag dafür zu finden, denn jenes schließt bereits die Erkenntnis dieses letzteren von seiten des Dirigenten in sich ein. Wie wenig leicht es aber ist, das richtige Tempo zu bestimmen, erhellt eben hieraus, daß nur aus der Erkenntnis des richtigen Vortrages in jeder Beziehung auch das richtige Zeitmaß gefunden werden kann.

Hierin fühlten die alten Musiker so richtig, daß sie, wie Haydn und Mozart, für die Tempobezeichnung meist sehr allgemeinhin verfuhren: „Andante“ zwischen „Allegro“ und „Adagio“, erschöpft mit der einfachsten Steigerung der Grade fast alles ihnen hierfür nötig dünkende. Bei S. Bach finden wir endlich das Tempo allermeistens geradeswegs gar nicht bezeichnet, was im echt musikalischen Sinne das allerrichtigste ist. Dieser nämlich sagte sich etwa: wer mein Thema, meine Figuration nicht versteht, deren Charakter und Ausdruck nicht herausfühlt, was soll dem noch solch eine italienische Tempobezeichnung sagen? — Um aus meiner allereigensten Erfahrung zu sprechen, führe ich an, daß ich meine auf den Theatern gegebenen früheren Opern mit recht beredter Tempoangabe ausstattete, und diese noch durch den Metronomen (wie ich vermeinte) unfehlbar genau fixierte. Woher ich nun von einem albernen Tempo in einer Aufführung, z. B. meines „Tannhäuser“, hörte, verteidigte man sich gegen meine Rekriminationen jedesmal damit, auf das gewissenhafteste meiner Metronomangabe gefolgt zu sein. Ich ersah hieraus, wie unsicher es mit der Mathematik in der Musik stehen müsse, und ließ fortan nicht nur den Metronomen aus, sondern begnügte mich auch für Angebung der Hauptzeitmaße mit sehr allgemeinen Bezeichnungen, meine Sorgfalt einzig den Modifikationen dieser Zeitmaße zuwendend, da von diesen unsre Dirigenten so gut wie gar nichts wissen. Diese Allgemeinheit der Bezeichnung hat nun, wie ich erfahren habe, die Dirigenten neuerdings wieder verdrossen und konfus gemacht, besonders da sie deutsch ausgeführt sind, und nun die Herren, an die alten italienischen Schablonen gewöhnt, darüber irre werden, was ich z. B. unter „Mäßig“ verstehe. Diese Beschwerde kam mir neuerdings aus der Sphäre eines Kapellmeisters zu, welchem ich kürzlich es zu verdanken hatte, daß die Musik meines „Rheingold“, die zuvor unter einem von mir angeleiteten Dirigenten bei den Proben zwei und eine halbe Stunde ausfüllte, in den Aufführungen, laut Bericht der Augsburger „Allgemeinen Zeitung“, sich auf drei Stunden ausdehnte. Ähnlich meldete man mir einst zur Charakterisierung einer Aufführung meines „Tannhäuser“, daß die Ouvertüre, welche unter meiner Leitung in Dresden zwölf Minuten gedauert hatte, hier zwanzig Minuten währte. Hier ist allerdings von den eigent-

lichen Stümpern die Rede, welche namentlich vor dem Alla-breve-Takte eine ungemeine Scheu haben, und dafür stets sich an vier korrekte Normal-Viertelschläge per Takt halten, um an ihnen immer das Bewußtsein sich wach zu erhalten, daß sie wirklich dirigieren und für etwas da sind. Wie diese Vierfüßler aus der Dorfkirche sich namentlich auch in unsre Operntheater verlaufen haben, mag Gott wissen.

Das „Schleppen" ist dagegen nicht die Eigenschaft der eigentlichen eleganten Dirigenten der neueren Zeit, welche im Gegenteil eine fatale Vorliebe für das Herunter- oder Vorüberjagen haben. Hiermit hat es eine ganz besondere Bewandtnis, welche das neueste, so allgemein beliebt gewordene, Musikwesen an sich fast erschöpfend zu charakterisieren geeignet wäre, weshalb ich denn auch hier etwas näher gerade auf dieses Merkmal desselben eingehen will.

Robert Schumann klagte mir einmal in Dresden, daß in den Leipziger Konzerten Mendelssohn ihm allen Genuß an der neunten Symphonie, durch das zu schnelle Tempo namentlich des ersten Satzes derselben, verdorben habe. Ich selbst habe Mendelssohn nur einmal in einer Berliner Konzertprobe eine Beethovensche Symphonie aufführen gehört: es war dies die achte Symphonie (Fdur). Ich bemerkte, daß er — fast wie nach Laune — hie und da ein Detail herausgriff, und am deutlichen Vortrage desselben mit einer gewissen Obstination arbeitete, was diesem einen Detail so vortrefflich zustatten kam, daß ich nur nicht recht begriff, warum er dieselbe Aufmerksamkeit nicht auch anderen Nuancen zuwendete: im übrigen floß diese so unvergleichlich heitere Symphonie außerordentlich glatt und unterhaltend dahin. Persönlich äußerte er mir einige Male in betreff des Dirigierens, daß das zu langsame Tempo am meisten schade, und er dagegen immer empfehle, etwas lieber zu schnell zu nehmen; ein wahrhaft guter Vortrag sei doch zu jeder Zeit etwas Seltenes; man könne aber darüber täuschen, wenn man nur mache, daß nicht viel davon bemerkt werde, und dies geschehe am besten dadurch, daß man sich nicht lange dabei aufhalte, sondern rasch darüber hinwegginge. Die eigentlichen Schüler Mendelssohns müssen von dem Meister hierüber noch mehreres und genaueres vernommen haben; denn eine zufällig eben nur gegen mich geäußerte Ansicht kann es nicht gewesen sein, da ich des weiteren

Gelegenheit hatte, die Folgen, wie endlich auch die Gründe jener Maxime kennen zu lernen.

Eine lebendige Erfahrung von den ersteren machte ich an dem Orchester der philharmonischen Gesellschaft in London; dieses hatte Mendelssohn längere Zeit hindurch dirigiert, und ausgesprochenermaßen hielt man hier die Tradition der Mendelssohnschen Vortragsweise fest, welche sich anderseits so gut den Gewöhnungen und Eigenheiten der Konzerte dieser Gesellschaft anbequemte, daß die Vermutung, die Mendelssohnsche Vortragsweise sei dem Meister durch diese eingegeben worden, ziemlich einleuchtend dünken muß. Da in diesen Konzerten ungemein viel Instrumentalmusik verbraucht, für jede Aufführung aber nur eine Repetitionsprobe verwendet wird, war ich selbst genötigt, öfter das Orchester eben nur seiner Tradition folgen zu lassen, und lernte hierbei eine Vortragsweise kennen, die mich allerdings sehr lebhaft an Mendelssohns gegen mich getane Äußerungen hierüber gemahnte. Das floß denn wie das Wasser aus einem Stadtbrunnen; an ein Aufhalten war gar nicht zu denken, und jedes Allegro endete als unleugbares Presto. Die Mühe, hiergegen einzuschreiten, war peinlich genug; denn erst beim richtigen und wohlmodifizierten Tempo deckten sich nun die unter dem allgemeinen Wasserfluß verborgenen anderweitigen Schäden des Vortrages auf. Das Orchester spielte nämlich nie anders als „mezzoforte"; es kam zu keinem wirklichen forte, wie zu keinem wirklichen piano. So weit dies nun möglich war, ließ ich es mir in den bedeutenden Fällen endlich wohl angelegen sein, auf den mir richtig dünkenden Vortrag, somit auch auf das entsprechende Tempo zu halten. Die tüchtigen Musiker hatten nichts dagegen, und freuten sich selbst aufrichtig darüber; auch dem Publikum schien es offenbar recht zu sein: nur die Rezensenten waren wütend darüber, und schüchterten die Vorsteher der Gesellschaft dermaßen ein, daß ich von diesen wirklich einmal darum angegangenen wurde, den zweiten Satz der Esdur-Symphonie von Mozart doch ja wieder so ruschlig herunterspielen zu lassen, wie man es nun einmal gewohnt sei, und wie denn doch Mendelssohn selbst auch es habe tun lassen.

Ganz wörtlich präzisierte sich aber endlich die fatale Maxime in der an mich gerichteten Bitte eines sehr gemütlichen älteren

Kontrapunktisten, Herrn Potter (wenn ich mich nicht irre), dessen Symphonie ich aufzuführen hatte, und welcher mich herzlich anging, das Andante derselben doch ja nur recht schnell zu nehmen, weil er große Angst habe, es möchte langweilen. Ich bewies diesem nun, daß sein Andante, es möge so kurz dauern, wie es wolle, jedenfalls langweilen müßte, wenn es ausdruckslos und matt heruntergespielt würde, wogegen es zu fesseln vermöge, wenn das recht hübsche naive Thema etwa so, wie ich es ihm nun vorsang, auch vom Orchester vorgetragen würde, denn so habe er es jedenfalls doch wohl auch gemeint. Herr Potter war auffällig gerührt, gab mir recht, und entschuldigte sich nur eben damit, daß er diese Art von Orchestervortrag gar nicht mehr in Rechnung zu ziehen gewohnt sei. Am Abend drückte er mir, gerade nach diesem Andante, freudigst die Hand. —

Wie gering der Sinn unsrer modernen Musiker für das von mir hier gemeinte richtige Erfassen des Zeitmaßes und Vortrages ist, hat mich wahrhaft in Erstaunen gesetzt, und leider machte ich die Erfahrungen davon gerade eben bei den eigentlichen Koryphäen unsres heutigen Musikwesens. So war es mir unmöglich, Mendelssohn mein Gefühl von dem allgemein so widerwärtig verwahrlosten Zeitmaße des dritten Satzes der Fdur-Symphonie Beethovens (Nr. 8) beizubringen. Dies ist denn auch einer von den Fällen, welche ich des Beispieles wegen aus vielen andern herausgreife, um an ihm eine Seite unsres musikalischen Kunstsinnes zu beleuchten, über deren erschreckliche Bedenklichkeit wir uns aufzuklären wohl für gut befinden sollten.

Wir wissen, wie Haydn durch die Verwendung der Form des Menuetts zu einem erfrischenden Überleitungssatze vom Adagio zum Schluß-Allegro seiner Symphonien, namentlich in seinen letzten Hauptwerken dieser Gattung, dahin gelangte, das Zeitmaß desselben, dem eigentlichen Charakter des Menuetts entgegen, merklich zu beschleunigen; offenbar nahm er sogar, besonders für das Trio, selbst den „Ländler" seinerzeit in diesen Satz auf, so daß die Bezeichnung „Menuetto", namentlich in betreff des Zeitmaßes, nicht mehr gut sich eignete, und nur ein seiner Herkunft wegen beibehaltener Titel wurde. Dem ungeachtet glaube ich, daß schon der Haydnsche Menuett gewöhnlich zu schnell genommen wird, ganz gewiß aber der in Mozarts

Symphonien, wie man sehr deutlich empfinden muß, wenn z. B. der Menuett der Gmoll-Symphonie, namentlich aber der der Cdur-Symphonie dieses Meisters in einem gehalteneren Zeitmaß gespielt wird, wo dann besonders dieses letztere, gewöhnlich fast im Presto heruntergejagte, einen ganz anderen, sowohl anmutigen, als festlich kräftigen Ausdruck erhält, wogegen

sonst das Trio, mit dem sinnig gehaltenen [Notenbeispiel] *p*

zu einer nichtssagenden Nuschelei wird.

Nun hatte aber Beethoven, wie dies sonst auch bei ihm vorkommt, für seine Fdur-Symphonie einen wirklichen echten Menuett im Sinne; diesen stellt er, als gewissermaßen ergänzenden Gegensatz zu einem vorangehenden Allegretto scherzando, zwischen zwei größeren Allegro-Hauptsätzen auf, und damit gar kein Zweifel über seine Absicht in betreff des Zeitmaßes aufkommen könne, bezeichnet er ihn nicht mit Menuetto, sondern mit: Tempo di Menuetto. Diese neue und ungewohnte Charakteristik der beiden Mittelsätze einer Symphonie wurde nun fast gänzlich übersehen: das Allegretto scherzando mußte das gewöhnliche Andante, das Tempo di Menuetto das ebenso gewohnte „Scherzo" vorstellen, und da es nun mit beiden in dieser Auffassung nicht recht fördern wollte, kam die ganze wunderbare Symphonie, mit deren Mittelsätzen man zu keinem der gewohnten Effekte gelangte, bei unsern Musikern in das Ansehen einer gewissen Art von beiläufigen Nebenwerken der Beethovenschen Muse, welche es sich nach der Anstrengung mit der Adur-Symphonie einmal etwas leicht habe machen wollen. So wird denn, nach dem stets etwas verschleppten Allegretto scherzando, das Tempo di Menuetto mit nie wankender Entschiedenheit überall als erfrischender Ländler zum besten gegeben, von dem man nie weiß, was man gehört hat, wenn er vorüber ist. Gewöhnlich aber ist man froh, wenn die Marter des Trio vorübergegangen. Dieses reizvollste aller Idylle wird nämlich bei dem gemeinen schnellen Tempo durch die Triolenpassagen des Violoncells zu einer wahren Monstruosität: diese Begleitung gilt so als eines der Allerschwierigsten für Violoncellisten, welche sich mit dem hastigen Staccato herüber und hinüber abmühen, ohne etwas andres als ein höchst peinliches

Gekratze zum besten geben zu können. Auch diese Schwierigkeit löst sich natürlich ganz von selbst, sobald das richtige, dem zarten Gesange der Hörner und der Klarinette entsprechende Tempo genommen wird, welche so wiederum auch ihrerseits über alle die Schwierigkeiten hinweg kommen, denen namentlich die Klarinette in so peinlicher Weise ausgesetzt ist, daß selbst der beste Künstler auf diesem Instrumente stets vor einem sogenannten „Kicks“ besorgt sein muß. Ich entsinne mich eines wahren Aufatmens bei allen Musikern, als ich sie dieses Stück in dem richtigen mäßigen Tempo spielen ließ, wobei nun auch das humoristische sforzando der Bässe und Fagotte

p *sf*

sofort seine verständliche Wirkung machte, die kurzen crescendi deutlich wurden, der zarte Ausgang im *pp* zur Wirkung kam, und namentlich auch der Hauptteil des Satzes zum rechten Ausdrucke seiner gemächlichen Gravität gelangte.

Nun wohnte ich einmal mit Mendelssohn einer vom verstorbenen Kapellmeister Reissiger in Dresden dirigierten Aufführung dieser Symphonie bei, und unterhielt mich mit ihm über das soeben von mir besprochene Dilemma, über dessen richtige Lösung, wie ich ihm mitteilte, ich zuvor mit meinem damaligen Kollegen mich verständigt zu haben — — glaubte, denn dieser hatte mir versprochen, das bewußte Tempo langsamer als sonst üblich zu nehmen. Mendelssohn gab mir vollständig recht. Wir hörten zu. Der dritte Satz begann, und ich erschrak darüber, genau das alte Ländlertempo wieder vernehmen zu müssen; ehe ich aber meinen Unwillen hierüber äußern konnte, lächelte Mendelssohn, wohlgefällig den Kopf wiegend, mir zu: „So ist's ja gut! Bravo!“ So fiel ich denn vom Schreck in das Erstaunen. War nämlich Reissiger, wie es mir bald einleuchten mußte, wegen seines Rückfalles in das alte Tempo, aus Gründen, die mich nun zu weiteren Erörterungen führen werden, nicht streng zu verklagen, so erweckte dagegen Mendelssohns Unempfindlichkeit in betreff dieses sonderbaren künstlerischen Vorganges in mir sehr natürlich den Zweifel, ob hier

überhaupt etwas Unterscheidbares sich ihm darstellte. Ich glaubte in einen wahren Abgrund von Oberflächlichkeit, in eine vollständige Leere zu blicken.

Ganz dasselbe, wie mit Reissiger, begegnete mir in betreff des gleichen dritten Satzes der achten Symphonie bald hierauf mit einem andern namhaften Dirigenten, einem der Nachfolger Mendelssohns in der Direktion der Leipziger Konzerte. Auch dieser hatte meinen Ansichten über dieses Tempo di Menuetto beigepflichtet, und für ein von ihm geleitetes Konzert, zu welchem er mich einlud, mir das richtige langsame Zeitmaß dieses Satzes zu nehmen zugesagt. Wunderlich lautete seine Entschuldigung dafür, daß auch er sein Versprechen nicht gehalten: lachend gestand er mir nämlich, daß er, durch die Besorgung von allerlei Direktionsangelegenheiten zerstreut, erst nach dem Beginne des Stückes sich der mir gemachten Zusage wieder erinnert habe; nun habe er aber natürlich das einmal wieder angegebene altgewöhnte Zeitmaß nicht plötzlich ändern können, und so sei es denn für diesmal notgedrungen nochmals beim alten verblieben. So peinlich mich diese Erklärung berührte, war ich diesmal doch zufrieden damit, wenigstens jemand gefunden zu haben, welcher den von mir verstandenen Unterschied bestätigt ließ, und nicht vermeinte, mit diesem oder jenem Tempo komme es auf das gleiche heraus. Ich glaube aber nicht einmal, daß ich in diesem letzteren Falle den betroffenen Dirigenten der eigentlichen Leichtfertigkeit und Gedankenlosigkeit, wie er sich selbst der „Vergeßlichkeit" beschuldigte, zeihen konnte, sondern daß der Grund, weshalb er das Tempo nicht langsamer nahm, ihm selbst unbewußt, ein sehr richtiger war. So auf das Geratewohl von der Probe zur Aufführung ein derartiges Zeitmaß empfindlich zu verändern, hätte gewiß vom bedenklichsten Leichtsinn gezeugt, vor dessen sehr üblen Folgen den Dirigenten diesmal seine glückliche „Vergeßlichkeit" bewahrte. Bei seinem, unter der Anleitung des schnelleren Vortrages nun einmal gewöhnten Vortrage dieses Stückes, wäre das Orchester aus aller Fassung geraten, wenn ihm plötzlich das gemäßigtere Zeitmaß auferlegt worden wäre, für welches natürlicherweise auch ein ganz anderer Vortrag gefunden werden mußte.

Hier liegt eben der entscheidend wichtige Punkt, auf dessen sehr deutliches Erfassen es abgesehen sein müßte, wenn es über den oft so sehr vernachlässigten und durch üble Gewöhnungen verdorbenen Vortrag unsrer klassischen Musikwerke zu einer ersprießlichen Verständigung kommen sollte. Die üble Gewöhnung hat nämlich ein scheinbares Recht, auf ihren Annahmen über das Tempo zu bestehen, weil sich eine gewisse Übereinstimmung des Vortrages mit diesem gebildet hat, welche einerseits den Befangenen das wahre Übel verdeckt, anderseits aber zunächst eine offenbare Verschlimmerung dadurch gewahren läßt, daß der im übrigen gewöhnte Vortrag bei nur einseitiger Veränderung des Zeitmaßes sich meistens ganz unerträglich ausnimmt.

Und dies an einem allereinfachsten Beispiele klar zu machen, wähle ich den Anfang der Cmoll-Symphonie:

Über die Fermate des zweiten Taktes gehen unsre Dirigenten nach einem kleinen Verweilen hinweg und benutzen dieses Verweilen fast nur, um die Aufmerksamkeit der Musiker auf ein präzises Erfassen der Figur des dritten Taktes zu konzentrieren. Die Note Es wird gewöhnlich nicht länger ausgehalten als bei einem achtlosen Bogenstriche der Saiteninstrumente ein Forte andauert. Nun setzen wir den Fall, die Stimme Beethovens habe aus dem Grabe einem Dirigenten zugerufen: „Halte du meine Fermate lange und furchtbar! Ich schrieb keine Fermaten zum Spaß oder aus Verlegenheit, etwa um mich auf das Weitere zu besinnen; sondern, was in meinem Adagio der ganz und voll aufzusaugende Ton für den Ausdruck der schwelgenden Empfindung ist, dasselbe werfe ich, wenn ich es brauche, in das heftig und schnell figurierte Allegro als wonnig oder schrecklich anhaltenden Krampf. Dann soll das Leben des Tones bis auf seinen letzten Blutstropfen aufgesogen werden; dann halte ich die Wellen meines Meeres an und lasse in seinen Abgrund blicken; oder hemme den Zug der Wolken, zerteile die wirren Nebelstreifen und lasse einmal in den reinen blauen Äther, in das strahlende Auge der Sonne sehen. Hierfür setze ich Fermaten,

d. h. plötzlich eintretende, lang auszuhaltende Noten in meine Allegros. Und nun beachte du, welche ganz bestimmte thematische Absicht ich mit diesem ausgehaltenen Es nach drei stürmisch kurzen Noten hatte, und was ich mit allen den im folgenden gleich auszuhaltenden Noten gesagt haben will." — Wenn nun dieser Dirigent, infolge dieser Mahnung, von einem Orchester auf einmal verlangte, daß jener Takt mit der Fermate so bedeutend, — folglich auch so lang ausgehalten würde, als es ihm im Sinne Beethovens nötig dünkt, welchen Erfolg würde er zunächst haben? Einen gar kläglichen. Nachdem die erste Kraft des Bogens der Saiteninstrumente verpraßt ist, würde, bei der Nötigung zum längeren Aushalten, der Ton immer dünner werden und in ein verlegenes Piano ausgehen, denn — und hier berühre ich sogleich einen der üblen Erfolge unsrer heutigen Dirigentengewöhnungen —: nichts ist unsern Orchestern fremder geworden, als das gleichmäßig starke Aushalten eines Tones. Ich fordere alle Dirigenten auf, von einem Instrumente des Orchesters, welches es sei, ein gleichmäßig voll ausgehaltenes Forte zu verlangen, um ihnen zur Erfahrung zu bringen, welches Staunen der Ungewohnheit diese Forderung erweckt, und nach welchen hartnäckigen Übungen erst der richtige Erfolg herbeizuführen sein wird.

Doch ist dieser gleichmäßig stark ausgehaltene Ton die Basis aller Dynamik, wie im Gesang, so im Orchester: erst von ihm aus ist zu allen den Modifikationen zu gelangen, deren Mannigfaltigkeit zunächst den Charakter des Vortrages überhaupt bestimmt. Ohne diese Grundlage gibt ein Orchester viel Geräusch aber keine Kraft; und hierin liegt ein erstes Merkmal der Schwäche unsrer meisten Orchesterleistungen. Da hiervon unsre heutigen Dirigenten so gut wie gar nichts mehr wissen, geben sie dagegen sehr viel auf die Wirkungen eines überleisen Piano. Dieses ist nun recht mühelos von den Saiteninstrumenten zu erlangen, sehr schwer dagegen von Blasinstrumenten, namentlich von den Holzrohrbläsern. Von diesen, vorzüglich von den Flötisten, welche ihre früher so sanften Instrumente zu wahren Gewaltsröhren umgewandelt haben, ist ein zart gehaltenes Piano fast kaum mehr zu erzielen, — außer etwa von französischen Hoboebläsern, weil diese nie über den Pastoralcharakter ihres Instrumentes hinauskommen, oder von Klarinettisten, sobald man von

diesen den Echoeffekt verlangt. Dieser Übelstand, welchem wir in den Vorträgen unsrer besten Orchester begegnen, gibt uns die Frage ein, warum, wenn die Bläser denn durchaus nicht zu einem gleichen Piano-Vortrag zu vermögen sind, dann nicht wenigstens das oft geradezu lächerlich hiergegen kontrastierende überleise Spiel der Saiteninstrumente, um ein ausgleichendes Verhältnis herzustellen, zu etwas größerer Fülle angehalten wird? Offenbar entgeht aber dieses Mißverhältnis unsern Dirigenten gänzlich. Das Fehlerhafte hiervon liegt zum großen Teile in dem Charakter des Pianos der Streichinstrumente anderweits selbst begründet: denn wie wir kein rechtes Forte haben, fehlt uns auch das rechte Piano; beiden mangelt die Fülle des Tones, und hierfür hätten eben unsre Streichinstrumentisten wiederum etwas von unsern Bläsern zu erlernen, da jenen es allerdings sehr leicht fällt, den Bogen recht locker über die Saiten zu führen, um sie eben nur zu einem flüsternden Schwirren zu bringen, wogegen es großer künstlerischer Bewältigung des Atems bedarf, um auf einem Blasinstrumente bei mäßigster Ausströmung desselben immer noch den Ton kenntlich und rein zu produzieren. Von ausgezeichneten Bläsern müßten daher die Geiger das wirklich tonerfüllte Piano lernen, sobald jene ihrerseits es sich angelegen sein ließen, dasselbe sich von vorzüglichen Sängern anzueignen.

Der hier gemeinte leise, und jener zuvor bezeichnete stark ausgehaltene Ton, sind nun die beiden Pole aller Dynamik des Orchesters, zwischen denen sich der Vortrag zu bewegen hat. Wie steht es nun um diesen Vortrag, wenn weder der eine noch der andre richtig gepflegt wird? Welcher Art können die Modifikationen dieses Vortrages sein, wenn die beiden äußersten Kennzeichen der dynamischen Betätigung undeutlich sind? Zweifelsohne so sehr mangelhaft, daß die von mir besprochene Mendelssohnsche Maxime des flotten Darüberhinweggehens zu einem recht glücklichen Auskunftsmittel wird, weshalb dieses auch von unsern Dirigenten zu einem wirklichen Dogma erhoben worden ist. Und dieses Dogma ist es eben, welches heute die ganze Kirche unsrer Dirigenten mit ihrem Anhange einnimmt, so daß die Versuche, unsre klassische Musik richtig vorzutragen, von ihnen geradezu als ketzerisch verschrien werden. —

Ich komme, um mich zunächst an diese Dirigenten zu halten,

für jetzt immer wieder auf das Tempo zurück, weil, wie ich zuvor sagte, hier der Punkt sich findet, wo der Dirigent sich als den rechten oder den unrechten zu erkennen zu geben hat.

Offenbar kann das richtige Zeitmaß nur nach dem Charakter des besonderen Vortrages eines Musikstückes bestimmt werden; um jenes zu bestimmen, müssen wir über diesen einig sein: die Erfordernisse des Vortrages, ob er vorwiegend dem gehaltenen Tone (dem Gesange), oder der rhythmischen Bewegung (der Figuration) sich zuneigt, diese haben den Dirigenten dafür zu bestimmen, welche Eigentümlichkeiten des Tempos er vorwiegend zur Geltung zu bringen hat.

Hier steht nun das Adagio dem Allegro gegenüber, wie der gehaltene Ton der figurierten Bewegung. Dem tempo adagio gibt der gehaltene Ton das Gesetz; hier zerfließt der Rhythmus in das sich selbst angehörende, sich allein genügende reine Tonleben. In einem gewissen zarten Sinne kann man vom reinen Adagio sagen, daß es nicht langsam genug genommen werden kann: hier muß ein schwelgerisches Vertrauen in die überzeugende Sicherheit der reinen Tonsprache herrschen: hier wird der languor der Empfindung zum Entzücken; was im Allegro der Wechsel der Figuration ausdrückte, sagt sich hier durch die unendliche Mannigfaltigkeit des flektierten Tones; der mindeste Harmoniewechsel wirkt hierbei überraschend, wie die fernsten Fortschreitungen durch die stets gespannte Empfindung als erwartet vorbereitet werden.

Keiner unsrer Dirigenten getraut sich dem Adagio diese seine Eigenschaft im richtigen Maße zuzuerkennen; sie spähen vom Anfange herein nach irgendwelcher darin vorkommenden Figuration aus, um sogleich nach der mutmaßlichen Bewegung derselben ihr Tempo einzurichten. Vielleicht bin ich der einzige Dirigent, welcher es sich getraute, das eigentliche Adagio des dritten Satzes der neunten Symphonie seinem reinen Charakter gemäß auch für das Zeitmaß aufzufassen. Diesem stellt sich hier zunächst das mit dem Adagio abwechselnde Andante gegenüber, wie um jenem recht auffällig seine ganz besondere Eigenschaft zu sichern, was aber unsre Dirigenten nie abhält, beide Charaktere in der Art zu verwischen, daß nur der rhythmische Wechsel des Vierviertel- und Dreivierteltaktes übrig bleibt. Dieser Satz — gewiß einer der lehrreichsten im vorliegenden

Betreff — bringt schließlich mit dem reich figurierten Zwölfachteltakt auch das deutlichste Beispiel der Brechung des reinen Adagiocharakters durch die schärfere Rhythmisierung der nun zu eigener Selbständigkeit erhobenen begleitenden Bewegung, bei stets in ihrer charakteristischen Breite forterhaltener Kantilene. Hier erkennen wir das gleichsam fixierte Bild des zuvor nach unendlicher Ausdehnung verlangenden Adagios, und wie dort eine uneingeschränkte Freiheit für die Befriedigung des tonischen Ausdruckes das zwischen zartesten Gesetzen schwankende Maß der Bewegung angab, wird hier durch die feste Rhythmik der figurativ geschmückten Begleitung das neue Gesetz der Festhaltung einer bestimmten Bewegung gegeben, welches in seinen ausgebildeten Konsequenzen uns zum Gesetz für das Zeitmaß des Allegro wird.

Wie der gehaltene und in seiner Andauer modifizierte Ton die Grundlage alles musikalischen Vortrages ist, wird das Adagio, namentlich durch so konsequente Ausbildung, wie sie ihm Beethoven eben in diesem dritten Satze seiner neunten Symphonie gegeben hat, auch die Grundlage aller musikalischen Zeitmaßbestimmung. Das Allegro kann, in einem zart verständigen Sinne, als das äußerste Ergebnis der Brechung des reinen Adagio-Charakters durch die bewegtere Figuration angesehen werden. Selbst im Allegro dominiert, bei genauer Beachtung seiner bestimmendsten Motive, immer der dem Adagio entlehnte Gesang. Die bedeutendsten Allegrosätze Beethovens werden meistens durch eine Grundmelodie beherrscht, welche in einem tieferen Sinne dem Charakter des Adagios angehört, und hierdurch erhalten sie die sentimentale Bedeutung, welche diese Allegros so ausdrücklich gegen die frühere, naive Gattung derselben abstechen läßt. Doch verhält sich zu dem Beethovenschen

das Mozartsche

oder: *p*

bereits nicht fern, und der eigentliche exklusive Charakter des Allegros tritt bei Mozart, wie bei Beethoven erst dann ein, wenn die Figuration über den Gesang gänzlich die Oberhand erhält, also wenn die Reaktion der rhythmischen Bewegung gegen den gehaltenen Ton vollständig durchgesetzt wird. Dies ist zumeist in den aus dem Rondeau gebildeten Schlußsätzen der Fall, wovon sehr sprechende Beispiele die Finales der Mozartschen Esdur- und der Beethovenschen Adur-Symphonie sind. Hier feiert die rein rhythmische Bewegung gewissermaßen ihre Orgien, und daher können auch diese Allegrosätze nicht bestimmt und schnell genug genommen werden. Was aber zwischen diesen äußersten Punkten liegt, ist dem Gesetz der gegenseitigen Beziehungen zu einander unterworfen, und diese Gesetze können nicht zartsinnig und mannigfaltig genug erfaßt werden, denn sie sind in einem tiefen Grunde dieselben, welche den gehaltenen Ton selbst in allen erdenklichen Nuancen modifizierten; und wenn ich jetzt dieser, unsern Dirigenten nicht nur ganz unbekannten, sondern dieser Unbekanntheit wegen von ihnen mit tölpisch abweisender Verketzerung behandelten Modifikation des Tempos eingehender mich zuwende, so wird derjenige, welcher mir bisher aufmerksam gefolgt ist, verstehen, daß es sich dabei um ein wahres Lebensprinzip unsrer Musik überhaupt handelt. —

Infolge der vorangehenden Erörterung unterschied ich zweierlei Gattungen von Allegros, von welchen ich dem neueren, echt Beethovenschen, einen sentimentalen Charakter zusprach, gegenüber dem älteren, vorzugsweise Mozartschen, welchem ich den naiven Charakter beilegte. Bei dieser Bezeichnung schwebte mir die schöne Charakteristik vor, welche Schiller in seinem berühmten Aufsatze von der sentimentalischen und naiven Dichtkunst gibt.

Da ich meinem nächsten Zwecke zulieb mich jetzt nicht weiter über das hier berührte ästhetische Problem verbreiten will, möchte

ich nur feststellen, daß ich das von mir gemeinte naive Allegro am allerbestimmtesten eben in den meisten Mozartschen schnellen Alla-breve-Sätzen ausgebildet erkenne. Die vollendetsten dieser Art sind die Allegros seiner Opernouvertüren, vor allem der zu „Figaro" und „Don Juan". Von diesen ist bekannt, daß sie Mozart nicht schnell genug gespielt werden konnten; als er die Musiker durch sein endlich erzwungenes Presto der „Figaro"-Ouvertüre zu derjenigen verzweiflungsvollen Wut gebracht hatte, welche ihnen zu ihrer eigenen Überraschung das Gelingen ermöglichte, rief ihnen der Meister ermutigend zu: „So war's schön! Nun am Abend aber noch ein wenig schneller!" — Ganz richtig! Wie ich von dem reinen Adagio sagte, daß es im idealen Sinne gar nicht langsam genug genommen werden könnte, vermag dieses eigentliche, gänzlich unvermischte, reine Allegro auch nicht schnell genug gegeben zu werden. Wie dort die Schranken der schwelgerischen Tonentwicklung, so sind hier die Grenzen der figurativen Bewegungsrichtung durchaus ideal, und das Maß des Erreichbaren bestimmt sich einzig nach dem Gesetze der Schönheit, welches für die äußersten Gegensätze der gänzlich gehemmten und der gänzlich entfesselten figurativen Bewegung den Grenzpunkt feststellt, an welchem die Sehnsucht nach der Aufnahme des Entgegengesetzten zur Notwendigkeit wird. — Es zeugt daher von einem tiefen Sinne, daß die Anreihung der Sätze einer Symphonie unsrer Meister von einem Allegro zum Adagio, und von diesem, durch eine vermittelnde strengere Tanzform (den Menuett oder das Scherzo) zum allerschnellsten Final-Allegro führt. Hiergegen zeugt es ebenso von einem wahren Verkommen an aller richtigen Empfindung hiervon, wenn jetzige Komponisten der Langweiligkeit ihrer Einfälle durch Wiederausstopfung der älteren Suitenform, mit ihrer gedankenlosen Anreihung längst mannigfaltiger entwickelter und zu reich gemischten Formen ausgebildeter Tanztypen aufzuhelfen vermeinen.

Was nun jenes Mozartsche absolute Allegro noch besonders als der naiven Gattung angehörig erkennen läßt, ist, nach der Seite der Dynamik hin, der einfache Wechsel von forte und piano, sowie, in betreff seiner formellen Struktur, die wahllose Nebeneinanderstellung gewisser, dem Piano- oder Forte-Vortrage angeeigneter, völlig stabil gewordener rhythmisch-melo-

discher Formen, in deren Verwendung (wie bei den stets gleichartig wiederkehrenden rauschenden Halbschlüssen) der Meister eine fast mehr als überraschende Unbefangenheit zeigt. Hier erklärt sich jedoch alles, auch die größte Achtlosigkeit in der Anwendung gänzlich banaler Satzformen, aus dem einen Charakter eben dieses Allegros, welcher gar nicht durch Kantilene uns fesseln, sondern vielmehr nur durch rastlose Bewegung uns in eine gewisse Berauschung versetzen soll. Es ist ein tiefer Zug, daß das Allegro der „Don Juan"-Ouvertüre diese Bewegung endlich durch eine unverkennbare Wendung nach dem Sentimentalen hin in der Weise abschließt, daß bei der Berührung des vorhin von mir charakterisierten Grenzpunktes die Umstimmung des Extremes zugleich mit einer Nötigung zur Modifikation des Zeitmaßes angezeigt ist, welches letztere hiermit unmerklich, und doch wieder für den Vortrag dieser Übergangstakte so bestimmend, zu der etwas gemäßigteren Bewegung sich herabsenkt, in welcher das folgende erste Tempo der Oper, zwar auch ein Allabreve, aber jedenfalls minder schnell als das Haupttempo der Ouvertüre, zu nehmen ist.

Daß die hier zuletzt berührte Eigentümlichkeit der „Don Juan"-Ouvertüre unsern meisten Dirigenten roh-gewohnter Weise entgeht, soll uns jetzt nicht zu vorzeitigen Betrachtungen verleiten, sondern eines will ich nur erst festgestellt wissen, nämlich: daß der Charakter dieses älteren, klassischen, oder — wie ich es nenne — naiven Allegros ein himmelweit verschiedener von dem des neueren, sentimentalen, recht eigentlichen Beethovenschen Allegros ist. Erst Mozart lernte durch das, hierzu als zu einer Neuerung angeleitete, Mannheimer Orchester das Crescendo und Diminuendo im Orchestervortrage kennen: bis dahin deckt uns auch die Instrumentierungsweise der alten Meister auf, daß zwischen den Forte- und Piano-Sätzen eines Allegros nichts auf einen eigentlichen Gefühlsvortrag Berechnetes eingestreut war.

Wie verhält sich hiergegen nun aber das eigentliche Beethovensche Allegro? — Wie wird sich (um die unerhörte Neuerung Beethovens sogleich durch seine kühnste Eingebung dieser Art zu bezeichnen) der erste Satz seiner heroischen Symphonie ausnehmen, wenn er im strikten Tempo eines Mozartschen Ouvertüren-Allegros abgespielt wird? — Ich frage aber, ob es

einem unsrer Dirigenten einfällt, das Tempo für diesen Satz je anders zu nehmen, als dort, nämlich glatt weg, in einem Strich, vom ersten bis zum letzten Takte? Sollte von einem „Auffassen" des Tempo seinerseits überhaupt die Rede sein, so kann man es für gewiß halten, daß es vor allem dem Mendelssohnschen „chi va presto, va sano" folgen wird, — sobald er nämlich der eleganten Kapellmeisterei angehört. Wie die Musiker, welche etwa Sinn für Vortrag haben, dann mit dem

usw.

oder dem wehklagenden:

usw.

zurecht kommen, dafür mögen sie zusehen; jene kümmert dies nicht, denn sie sind auf „klassischem" Boden, da geht es in einem Zuge fort: grande vitesse, vornehm und einbringlich zugleich, auf englisch: time is music. —

In der Tat sind wir hier auf dem entscheidenden Punkte für die Beurteilung unsres ganzen heutigen Musikmachens angekommen, dem ich mich daher, wie zu bemerken gewesen sein wird, mit einigermaßen vorsichtiger Umständlichkeit genähert habe. Mir konnte zunächst nur darum zu tun sein, das Dilemma selbst aufzudecken, und dem Gefühle eines jeden es klar zu machen, daß seit Beethoven hinsichtlich der Behandlung und des Vortrages der Musik eine ganz wesentliche Veränderung gegen früher eingetreten ist. Was früher in einzelnen abgeschlossenen Formen zu einem Fürsichleben auseinandergehalten war, wird hier, wenigstens seinem innersten Hauptmotive nach, in den entgegengesetztesten Formen, von diesen selbst umschlossen,

zueinander gehalten und gegenseitig aus sich entwickelt. Natürlich soll dem nun auch im Vortrage entsprochen werden, und hierzu gehört vor allen Dingen, daß das Zeitmaß von nicht minderer Zartlebigkeit sei, als das thematische Gewebe, welches durch jenes sich seiner Bewegung nach kundgeben soll, selbst es ist.

Setzen wir nun fest, daß in betreff der von wir gemeinten stets gegenwärtigen und tätigen Modifikation des Tempos eines klassischen Musikstückes neueren Stiles, es sich um nicht mindere Schwierigkeiten handelt, als diejenigen, mit welchen überhaupt das richtige Verständnis dieser Offenbarungen des echten deutschen Genius zu ringen hat. — In dem Vorangehenden habe ich einigen an den allerersten Koryphäen der Musik unsrer Zeit gemachten Erfahrungen besondere Beachtung gewidmet, um meiner Darstellung das chaotische Detail der Aufzählung der geringeren Fälle meiner Experienz zu ersparen: wenn ich jetzt nicht anstehe, allen diesen zusammen genommen das Urteil zu entnehmen, daß ich, nach der Art, wie wir ihn durch öffentliche Aufführungen bisher erst kennen gelernt haben, den eigentlichen Beethoven bei uns noch für eine reine Schimäre halte, so möchte ich nun dieser gewiß nicht weichlichen Behauptung dadurch zu einem Beweise verhelfen, daß ich die negative Seite desselben durch den positiven Nachweis der, meiner Meinung nach, richtigen Art des Vortrages für jenen Beethoven und das ihm Verwandte, unterstützte.

Da der Gegenstand mich auch in dieser Beziehung unerschöpflich dünkt, will ich mich wiederum an wenigere drastische Punkte der Erfahrung zu halten suchen. —

Eine der Hauptformen der musikalischen Satzbildung ist die einer Folge von Variationen auf ein vorangestelltes Thema. Bereits Haydn, und endlich Beethoven, haben die an sich lose Form der bloßen Aufeinanderfolge von Verschiedenheiten, außer durch ihre genialen Erfindungen, auch dadurch künstlerisch bedeutend gemacht, daß sie diesen Verschiedenheiten Beziehungen zu einander gaben. Dies geschieht am glücklichsten, wenn der Weg der Entwicklung aus einander eingeschlagen wird, demnach wenn die eine Bewegungsform, sei es durch Fortspinnung des in ihr nur Angedeuteten, oder durch Ergänzung des in ihr Mangelnden, zu gewissermaßen befrie-

digender Überraschung in die andre Bewegungsform hinüberführt. Die eigentliche Schwäche der Variationenform als Satzbildung wird aber dann aufgedeckt, wenn ohne jede Verbindung oder Vermittlung stark kontrastierende Teile nebeneinander gestellt werden. Gerade hieraus weiß zwar Beethoven ebenfalls wieder einen Vorteil zu ziehen, aber dann eben in einem Sinne, der die Annahme alles Zufälligen, Unbeholfenen vollkommen ausschließt: nämlich an den oben von mir bezeichneten Schönheitsgrenzen sowohl des unendlich ausgedehnten Tones (im Adagio), als der schrankenlosen Bewegung (im Allegro), erfüllt er mit einer scheinbaren Plötzlichkeit die übermäßige Sehnsucht nach dem nun erlösenden Gegensatze, indem er die kontrastierende Bewegung dann als die einzig entsprechende eintreten läßt. Dies lernen wir eben aus des Meisters großen Werken; und der letzte Satz der Sinfonia eroica ist zu dieser Belehrung eine der vorzüglichsten Anleitungen, sobald dieser Satz nämlich nach dem Charakter eines unendlich erweiterten Variationensatzes erkannt und als solcher mit mannigfaltigster Motivierung vorgetragen wird. Um der letzteren für diesen, wie für alle ähnlichen Sätze, mit Bewußtsein sich zum Meister zu machen, muß aber die zuvor erwähnte Schwäche der Variationssatzform desto sicherer erkannt, und demzufolge ihre nachteilige Wirkung auf das Gefühl abgeleitet werden. Zu häufig nämlich sehen wir, daß die Variationen eben nur einzeln für sich entstanden, und bloß nach einer gewissen, ganz äußerlichen Konvention aneinander gereiht sind. Die unangenehmste Wirkung von dieser achtlosen Nebeneinanderstellung erfahren wir, wenn sogleich nach dem ruhig getragenen Thema eine unbegreiflich lustig bewegte erste Variation eintritt. Die erste Variation des so über alles wundervollen Themas des zweiten Satzes der großen Adur-Sonate für Klavier und Violine von Beethoven hat mich, da ich sie noch von keinem Virtuosen anders behandeln hörte, als es eben eine zur gymnastischen Produktion dienende „erste Variation" überhaupt verdient, stets zur Empörung gegen alles fernere Musikanhören gebracht. Wunderlich war es nun, daß, wem ich mich noch klagend hierüber eröffnete, von allen Seiten her ich nur dieselbe Erfahrung, wie mit dem Tempo di Menuetto der achten Symphonie wiederholte. Man gab mir „im ganzen" recht, begriff im einzelnen aber nicht, was ich

wollte. Gewiß ist nur (um bei dem angeführten Falle zu bleiben), daß diese erste Variation des wundervoll getragenen Themas einen bereits auffällig belebten Charakter trägt; jedenfalls hat sie sich der Komponist, als er sie erfand, zunächst gar nicht in unmittelbarer Folge, also nicht im vollen Zusammenhange mit dem Thema selbst gedacht, worin ihn die formelle Abgeschlossenheit der Teile der Variationenform unbewußt bestimmte. Nun werden aber diese Teile in unmittelbarer Aufeinanderfolge vorgetragen. Aus andern, nach der Variationenform gebildeten, aber im unmittelbaren Zusammenhange gedachten Sätzen des Meisters (wie z. B. dem zweiten Satze der C moll-Symphonie, oder dem Adagio des großen Es dur-Quartettes, vor allem auch dem wunderbaren zweiten Satze der großen C moll-Sonate, Op. 111) wissen wir nun auch, wie gefühlvoll und zartsinnig dort die Überleitungspunkte der einzelnen Variationen ausgeführt sind. Somit liegt es doch nun für den Vortragenden, der in solchem Falle, wie in dem mit der sogenannten Kreutzer-Sonate, die Ehre beansprucht, für den Meister voll und ganz einzutreten, recht nahe, daß er wenigstens den Eintritt dieser ersten Variation mit der Stimmung des soeben beendeten Themas etwa dadurch in eine milde Beziehung zu bringen sucht, daß er in betreff des Zeitmaßes eine gewisse Rücksicht durch anfänglich milde Deutung des neuen Charakters, in welchem — nach der unabänderlichen Ansicht der Klavier- und Violinspieler — diese Variation auftritt, ausübt: geschehe dies mit rechtem künstlerischen Sinne, so würde etwa der erste Teil dieser Variation selbst den allmählich immer belebteren Übergang zu der neueren, bewegteren Haltung bieten, somit, ganz abgesehen von dem sonstigen Interesse dieses Teiles, auch noch diesen Reiz eines freundlich sich einschmeichelnden, im Grunde aber nicht unbedeutenden Wechsels des im Thema niedergelegten Hauptcharakters gewinnen. —

Einen gesteigerten Fall von ähnlicher Bedeutung bezeichne ich mit der Hinweisung auf den Eintritt des ersten Allegros $^6/_8$ nach dem einleitenden längeren Adagiosatze des Cis moll-Quartettes von Beethoven. Dieses ist mit „molto vivace“ bezeichnet, womit sehr entsprechend der Charakter des ganzen Satzes angegeben ist. Ganz ausnahmsweise läßt nun aber Beethoven in diesem Quartette die einzelnen Sätze ohne die übliche Unter-

brechung im Vortrage unmittelbar einander sich anreihen, — ja wenn wir sinnvoll hinblicken — sie nach zarten Gesetzen sich auseinander entwickeln. Dieser Allegrosatz folgt demnach unmittelbar einem Adagio von so träumerischer Schwermut, wie kaum ein andres des Meisters sich findet; als deutbares Stimmungsbild enthält er zunächst ein gleichsam aus der Erinnerung auftauchendes, alsbald bei seinem Erkanntwerden lebhaft erfaßtes und mit gesteigerter Empfindung gehegtes lieblichstes Phänomen. Hier handelt es sich nun offenbar darum, in welcher Weise dieses an die schwermütige Erstarrung des unmittelbar vorangehenden Adagioschlusses herantreten, gleichsam aus ihr auftauchen soll, um nicht durch die Schroffheit seines Eintrittes unsre Empfindung eher zu verletzen als anzuziehen. Ganz angemessen tritt dieses neue Thema auch zunächst im ungebrochenen *pp*, eben wie ein zartes, kaum erkennbares Traumbild auf, und verliert sich alsbald in ein zerfließendes Ritardando, worauf es sich zur Kundgebung seiner Wirklichkeit gleichsam erst belebt, und durch das Crescendo in die ihm eigene bewegte Sphäre tritt. Offenbar ist es hier eine zarte Pflicht des Vortragenden, dem genügend angezeigten Charakter dieses Allegros angemessen, seinen ersten Eintritt auch durch das Tempo zu modifizieren, nämlich, zunächst

an die das Adagio schließenden Noten:

sich haltend, das darauf folgende

pp

so unmerklich anzufügen, daß für das erste von einem Tempowechsel gar nichts zu merken ist, dagegen erst nach dem Ritardando, mit dem Crescendo den Vortrag so zu beleben, daß das vom Meister vorgezeichnete schnellere Tempo als eine der dynamischen Bedeutung des Crescendo entsprechende rhythmische Konsequenz hervortritt. — Wie sehr verletzt es dagegen alles nur eigentliche künstlerische Schicklichkeitsgefühl, wenn diese Modifikation, wie es ausnahmslos bei jeder Aufführung dieses Quar-

tetts geschieht, nicht ausgeführt, und dagegen sogleich mit dem frechen Vivace hineingefallen wird, als ob eben alles doch nur Spaß wäre und es nun lustig hergehen solle! So aber erscheint es den Herren „klassisch".

Da nun aber an Modifikationen des Tempo, wie ich sie jetzt an wenigen Beispielen mit umständlicherer Begründung als durchaus erforderlich nachgewiesen habe, für den Vortrag unsrer klassischen Musik unermeßlich viel gelegen ist, so will ich nun, an der Hand dieser Beispiele weitergehend, die Bedürfnisse eines richtigen Vortrages unsrer klassischen Musik in näheren Betracht nehmen, und zwar auf die Gefahr hin, unseren für die klassische Musikrichtung so besorgten, und um dieser Besorgtheit willen so geehrten Herren Musikern und Kapellmeistern einige fatale Wahrheiten sagen zu müssen. —

Wohl darf ich hoffen, mit den voranstehenden Untersuchungen das Problem der Modifikation des Tempos für die klassischen Musikwerke des neueren, eigentlich deutschen Stiles, zugleich mit den, nur dem eingeweihten zarteren Geiste erkennbaren wie lösbaren, Schwierigkeiten dieser Modifikation nachgewiesen zu haben. In dem, was ich die durch Beethoven zum ewig gültigen Kunsttypus erhobene sentimentale Gattung der neueren Musik nenne, mischen sich nämlich alle Eigenarten des früheren vorzugsweise naiven, musikalischen Kunsttypus zu einem, dem schaffenden Meister stets bereit liegenden, und von ihm nach reichstem Belieben verwendeten Material: der gehaltene und der gebrochene Ton, der getragene Gesang und die bewegte Figuration, stehen sich nicht mehr, formell auseinander gehalten, gegenüber; die voneinander abweichenden Mannigfaltigkeiten einer Folge von Variationen sind hier nicht mehr nur aneinander gereiht, sondern sie berühren sich unmittelbar und gehen unmerklich ineinander über. Gewiß ist aber (wie ich an einzelnen Fällen dies ausführlich nachwies) dieses neue, so sehr mannigfaltig gegliederte Tonmaterial eines solcherweise gebildeten symphonischen Satzes auch nur in der ihm entsprechenden Art in Bewegung zu setzen, wenn das Ganze nicht, in einem wahren und tiefen Sinne, als Monstruosität erscheinen soll. Ich

entsinne mich noch in meiner Jugend die bedenklichen Äußerungen älterer Musiker über die „Eroica“ vernommen zu haben: Dionys Weber in Prag behandelte sie geradeswegs als Unding. Sehr richtig: dieser Mann kannte nur das von mir zuvor charakterisierte Mozartsche Allegro; in dem strikten Tempo desselben ließ er auch die Allegros der Eroica von den Zöglingen seines Konservatoriums spielen, und, wer eine solche Aufführung angehört hatte, gab Dionys allerdings recht. Nirgends spielte man sie aber anders, und wenn diese Symphonie heute, trotzdem man sie auch jetzt noch nicht anders spielt, meistens überall mit Akklamation aufgenommen wird, so kommt dieses, wenn wir nicht über diese ganze Erscheinung nur spotten wollen, im guten Sinne vor Allem daher, daß seit mehreren Dezennien diese Musik immer mehr, auch abseits der Konzertaufführungen, namentlich am Klaviere studiert wird, und ihre unwiderstehliche Gewalt in ihrer ebenfalls unwiderstehlichen Weise, einstweilen auf allerhand Umwegen auszuüben weiß. Wäre dieser Rettungsweg ihr vom Schicksale nicht vorgezeichnet, und käme es lediglich auf unsre Herren Kapellmeister usw. an, so müßte unsre edelste Musik notwendig zugrunde gehen.

Um nun so auffallenden Behauptungen eine durch die Erfahrung leicht zu erhärtende Unterlage zu geben, ziehe ich ein Beispiel an, dem man kein gleich populäres zweites in Deutschland zur Seite stellen können wird.

Wie oft hat nicht jeder die Ouvertüre zum „Freischütz“ von unseren Orchestern spielen gehört?

Nur von wenigen weiß ich es, daß sie heute darüber erschrecken, wie trivial heruntergespielt sie dieses wundervolle musikalische Gedicht bisher zahllos oftmals mit anhörten, ohne davon eine Empfindung zu haben; diese wenigen sind nämlich die Besucher eines im Jahre 1864 in Wien gegebenen Konzertes, in welchem ich, zur Mitwirkung freundschaftlich eingeladen, unter andern eben diese „Freischütz“-Ouvertüre aufführte. In der hierzu stattfindenden Probe ereignete es sich nämlich, daß das Wiener Hofopernorchester, unstreitig eines der allervorzüglichsten der Welt, durch meine Anforderungen in betreff des Vortrages dieser Ouvertüre völlig außer Fassung geriet. Gleich beim Beginn zeigte es sich, daß das Adagio der Einleitung bisher, im Tempo des „Alphorns“ oder ähnlicher gemütlicher Komposi-

tionen, als leicht behäbiges Andante genommen worden war. Daß dies aber nicht etwa nur auf einer Wiener Tradition beruhte, sondern zur allgemeinen Norm geworden war, hatte ich schon in Dresden, an derselben Stelle, wo Weber selbst einst sein Werk leitete, kennen gelernt. Als ich achtzehn Jahre nach des Meisters Tode zum ersten Male selbst in Dresden den „Freischütz" dirigierte, und hierbei, unbekümmert um die unter meinem älteren Kollegen Reissiger bisher eingerissenen Gewohnheiten, auch das Tempo der Einleitung der Ouvertüre nach meinem Sinne nahm, wendete sich ein Veteran aus Webers Zeit, der alte Violoncellist Dotzauer, ernsthaft zu mir, und sagte mir: „Ja, so hat es Weber auch genommen; ich höre es jetzt zum ersten Male wieder richtig". Von seiten der damals noch in Dresden lebenden Witwe Webers trug mir diese Beurkundung meines richtigen Gefühles für die Musik ihres lange verschiedenen Gemahles wahrhaft zärtliche Wünsche für mein gedeihenvolles Verharren in der Dresdener Kapellmeisterstellung ein, weil sie nun der so lange schmerzlich verlorenen Hoffnung sich von neuem hingeben dürfe, jene Musik in Dresden richtig wieder aufgeführt zu wissen. Ich führe dieses schöne und wohltuende Zeugnis für mich an, weil es, verschiedenen andern Arten der Beurteilung meiner künstlerischen Tätigkeit auch als Dirigent gegenüber, mir eine tröstliche Erinnerung bewahrt hat. — Unter andern machte jene edle Ermutigung mich für diesmal auch so kühn, bei der fraglichen Wiener Aufführung der „Freischütz"-Ouvertüre auf die letzten Konsequenzen einer Reinigung des Aufführungsmodus derselben zu dringen. Das Orchester studierte das bis zum Überdruß bekannte Stück vollständig neu. Unverdrossen änderten die Hornbläser unter der zartsinnig künstlerischen Anführung R. Lewis den Ansatz, mit welchem sie bisher die weiche Waldphantasie der Einleitung als hochtönig prahlendes Effektstück geblasen, gänzlich, um der Vorschrift gemäß zu dem Pianissimo der Streichinstrument-Begleitung in ganz andrer Weise den beabsichtigten zauberischen Duft über ihren Gesang auszugießen, wobei sie nur einmal (ebenfalls nach Vorschrift) die Stärke des Tones zu einem Mezzoforte anschwellten, um dann, ohne des üblichen

sforzando auf dem nur zart inflektierten [musical notation]

sanft schmelzend sich zu verlieren. Auch die Violoncelle milderten den gebräuchlich gewordenen heftigen Anstoß des

über dem Tremolo der Violinen zu dem gewollten nur leisen Seufzer, wodurch das endlich der Steigerung folgende Fortissimo seine ganze erschreckend verzweiflungsvolle Bedeutung erhält. Nachdem ich so dem einleitenden Adagio seine schauerlich geheimnisvolle Würde zurückgegeben hatte, ließ ich der wilden Bewegung des Allegros vollen leidenschaftlichen Lauf, wobei ich durch die Rücksicht auf den zarteren Vortrag des sanften zweiten Hauptthemas in keiner Weise gebunden war, weil ich mir sehr wohl zutraute, zur rechten Zeit das Tempo wieder so weit zu ermäßigen, daß es unmerklich zu dem richtigen Zeitmaße für dieses Thema gelangte.

Ganz offenbar bestehen nämlich die meisten, ja fast alle kombinierteren neueren Allegrosätze aus zwei im Grunde wesentlich verschiedenen Bestandteilen: die Bereicherung derselben, im Gegensatz zu der früheren naiveren, oder ungemischteren Allegrokonstruktion, liegt eben in dieser Kombination des reinen Allegrosatzes mit der thematischen Eigentümlichkeit des gesangreichen Adagios in allen seinen Abstufungen. Das zweite Hauptthema des Allegros der Ouvertüre zu „Oberon“:

zeigt, wie es dem eigentlichen Allegrocharakter ganz und gar nicht mehr angehört, diese entgegengesetzte Eigenschaft am unverhülltesten auf. Dieser entgegengesetzte Charakter ist für die technische Form vom Komponisten natürlich ganz in der Weise zur Verwebung mit dem Hauptcharakter des Tonstückes vermittelt, wie seine eigenste Tendenz bereits um dieser Vereinigung willen abgeleitet ist. Dies will sagen: äußerlich liest sich dieses

Gesangsthema ganz nach dem Schema des Allegros ab; sobald es seinem Charakter nach lebenvoll sprechen soll, zeigt es sich aber, welcher Modifikation dieses Schema eben fähig gedacht sein mußte, um dem Tondichter für beide Hauptcharaktere gleichmäßig verwendbar dünken zu können.

Um mich für jetzt in meiner Erzählung von jener Aufführung der „Freischütz"-Ouvertüre mit dem Wiener Orchester nicht länger zu unterbrechen, berichte ich nun des weiteren, daß ich, nach äußerster Erregung des Zeitmaßes, den ganz dem Adagio entlehnten, lang gedehnten Gesang der Klarinette:

dazu verwendete, von hier an, wo alle figurative Bewegung im gehaltenen (oder zitternden) Tone aufgeht, das Tempo durchaus unmerklich so weit zurückzuhalten, daß es, trotz der wiederum bewegteren Zwischenfigur:

mit der hierdurch so schön vorbereiteten Kantilene in Es-dur in der gelindesten Nuance des immerhin festgehaltenen Hauptzeitmaßes angekommen war. Wenn ich nun für dieses Thema

darauf hielt, daß es gleichmäßig piano, also ohne die übliche gemeine Akzentuation beim Aufsteigen der Figur, sowie mit gleichmäßiger Bindung im Vortrage, also nicht

gespielt werde, so war dies zwar mit den sonst so trefflichen Musikern alles erst zu besprechen, der Erfolg dieses Vortrages war aber sogleich so auffällig, daß ich für die wiederum unmerkliche Neubelebung des Tempos mit dem pulsierenden

mf

nur die leiseste Andeutung der Bewegung zu geben hatte, um auch für den Wiedereintritt der energischesten Nuance des Haupttempos mit dem folgenden Fortissimo das ganze Orchester im verständnisvollsten Eifer zu finden. Nicht ganz leicht erwies es sich, die gedrängtere Wiederkehr des Konflikts der zwei so stark entgegengesetzten Motive, ohne das richtige Gefühl für das Haupttempo zu erschüttern, in ihrer Bedeutung für den Vortrag geltend zu machen, da bis zur äußersten Anspannung der verzweiflungsvollen Energie des eigentlichen Allegros mit dem Kulminationspunkte

dieser Widerstreit in immer kürzeren Perioden sich konzentriert, und hier war es eben, wo der Erfolg einer stets tätig gegenwärtigen Modifikation des Zeitmaßes sich schließlich am glücklichsten herausstellte. — Ihrer Gewöhnung gegenüber sehr überrascht waren nun wieder die Musiker, als ich nach den prachtvoll ausgehaltenen Cdur-Dreiklängen und den sie bedeutungsvoll hinstellenden großen Generalpausen, für den Eintritt des jetzt

zum Jubelgesang erhobenen zweiten Themas nicht die heftig erregte Nuance des ersten Allegrothemas, sondern eben die mildere Modifikation des Zeitmaßes anwendete.

Das Allergebräuchlichste bei unsern Orchestervorträgen ist nämlich die Abhetzung des Hauptthemas am Schlusse, wo oft nur noch der Klang der großen Pferdepeitsche fehlt, um uns die ganz ähnlichen Effekte des Zirkus zurückzurufen. Die gesteigerte Schnelligkeit des Zeitmaßes für die Schlußstellen der Ouvertüren ist von den Komponisten häufig gewollt, und sie ergibt sich ganz von selbst, wenn das eigentliche bewegte Allegrothema gleichsam das Feld behauptet und schließlich seine Apotheose feiert; wovon ein berühmtes Beispiel die große Ouvertüre zu „Leonore" von Beethoven darbietet. Hier wird nur allermeistens die Wirkung des Eintrittes des gesteigerten Allegros wieder dadurch gänzlich vernichtet, daß das Haupttempo, welches der Dirigent für die verschiedenen Erfordernisse der anderweitigen thematischen Kombinationen eben nicht zu modifizieren (d. h. unter andern: rechtzeitig zurückzuhalten) verstand, jetzt bereits zu einer Schnelligkeit gelangt ist, welche die Möglichkeit einer ferneren Steigerung ausschließt, — außer wenn etwa die Streichinstrumentisten es sich einen fast unmäßigen virtuosen Sturmanlauf kosten lassen, wie ich dies ebenfalls vom Wiener Orchester, zwar mit Staunen, aber nicht mit Befriedigung anhörte; denn die Nötigung zu dieser exzentrischen Anstrengung ging aus einem empfindlichen Fehler, dem des bis dahin bereits verjagten Tempos, hervor, und führte somit zu einer Übertreibung, welcher kein wahres Kunstwerk ausgesetzt sein darf, wenn es diese auch, in einem gewissen rohen Sinne, vertragen sollte.

Wie nun aber gar der Schluß der „Freischütz"-Ouvertüre dazu kommt, in dieser Weise abgehetzt zu werden, das muß, sobald man den Deutschen einiges Zartgefühl zusprechen zu dürfen glaubt, durchaus unbegreiflich bleiben, wird aber eben daraus erklärlich, daß selbst bei ihrem ersten Eintritte diese zweite, jetzt zum Jubelgesang erhobene Kantilene, als gute Beute in den Trott des Hauptallegros mitgenommen worden war. Hier nahm sie sich dann etwa wie ein kriegsgefangenes munteres Mädchen, an den Schweif des Pferdes eines wild trabenden Kriegsknechtes gebunden, aus; folgerichtig wird sie nun, wie zur poetischen

Gerechtigkeit, schließlich auf das Pferd selbst gesetzt, vermutlich nachdem der böse Reiter heruntergefallen ist: und da läßt es denn endlich auch der Kapellmeister gebührend lustig hergehen. — Wer die ganz unbeschreiblich widerwärtige Wirkung dieser — gelinde gesagt — äußersten Trivialisierung des vom inbrünstigen Dankesaufschwung eines fromm liebenden Mädchenherzens erfüllten Motives in allen und jeden unsrer öffentlichen Aufführungen der „Freischütz"-Ouvertüre, Jahr aus, Jahr ein empfängt, alles sehr gut findet, von gewohnten saft- und kraftvollen Orchesterleistungen redet, und nebenbei seinen besonderen Gedanken über die Tonkunst nachhängt, wie etwa der jetzige Jubelgreis Herr Lobe es tat, dem steht es recht hübsch, wenn er auch einmal vor den „Absurditäten eines falsch verstandenen Idealismus, durch Hinweisen auf das künstlerisch Echte, Wahre und Ewiggeltende, gegenüber allerhand halbtollen oder halbgewalkten Doktrinen und Maximen"* warnt. Wie ich sagte, gelangte dagegen eine Anzahl von Wiener Musikfreunden, denen ich natürlich so etwas eigentlich aufdrängen mußte, einmal dazu, diese arme, viel besudelte Ouvertüre anders zu hören. Noch heute dauert der Erfolg hiervon nach. Man behauptete, die Ouvertüre zuvor gar nicht gekannt zu haben, und frug mich, was ich nur damit angefangen hätte? Namentlich war manchem es unbegreiflich, durch welches, anderweits mir gar nicht nachzuweisendes Mittel, ich die hinreißende neue Wirkung des Schlußsatzes hervorgebracht hätte: kaum wollte man mir glauben, wenn ich eben nur das gemäßigtere Tempo als den Grund hiervon angab; wogegen allerdings die Herren Musiker des Orchesters etwas mehr — ein wirkliches Geheimnis — verraten könnten. Nämlich dieses: — im vierten Takte der breit und prachtvoll gespielten Entrata:

ff

gab ich dem, verlegen und sinnlos in der Partitur sich als schein-

* Siehe: Eduard Bernsdorf, Signale für die Musikalische Welt Nr. 67. 1869.

barer Akzent ausnehmenden Zeichen > die jedenfalls vom Komponisten so verstandene Bedeutung eines Diminuendo-Zeichens ⟩—, und gelangte dadurch zu einem dynamisch gemäßigteren, beim ersten Eintritte sofort durch weichere Inflektion sich auszeichnenden Vortrag der folgenden thematischen Haupttakte

usw.,

welche ich nun bis zu dem wieder eintretenden Fortissimo ganz natürlich ebenso anschwellen lassen konnte, wodurch das ganze weiche Motiv diesmal, auf der prachtvollen Unterlage, allerdings einen hinreißend beseligenden Ausdruck erhielt. —

So etwas, wie diesen Vorgang und seinen Erfolg, erfahren nun unsre Herren Kapellmeister gar nicht gern. Herr Dessoff, welcher den „Freischütz" im Hofoperntheater demnächst wieder zu dirigieren hatte, war jedoch der Meinung, dem Orchester seine von mir gelehrte neue Vortragsart der Ouvertüre belassen zu sollen; er kündigte ihm dieses lächelnd mit den Worten an: „Nun, die Ouvertüre wollen wir also Wagnerisch nehmen".

Ja, ja: — Wagnerisch! — Ich glaube, es könnte noch einiges ohne Schaden „Wagnerisch" genommen werden, ihr Herren!

Immerhin erschien dies von seiten des Wiener Kapellmeisters doch als eine ganze Konzession, wogegen mir in einem ähnlichen Fall mein ehemaliger (nun überdies auch verstorbener) Kollege Reissiger einmal nur ein halbes Zugeständnis machte. Im letzten Satze der Adur-Symphonie von Beethoven war ich nämlich, als ich seinerzeit diese öfter zuvor bereits von Reissiger in Dresden dirigierte Symphonie ebenfalls dort aufführte, auf ein in die Orchesterstimmen eingezeichnetes Piano getroffen, welches der frühere Dirigent ganz aus persönlichem Gutdünken daselbst hatte eintragen lassen. Es betraf dies die großartig vorbereitete Konklusion dieses Finalsatzes, wo nach den wiederholten Schlägen auf dem A-Septimenakkord (Härtelsche Ausgabe der Partitur S. 86) es mit:

usw.

immer im Forte weiter geht, um später durch „sempre più forte“ zu noch ungestümerem Rasen hingeführt zu werden. Dies hatte nun Reissiger verdrossen, und von dem hier angezeigten Takte an ließ er plötzlich piano spielen, um so auch mit der Zeit zu einem merkbaren crescendo zu gelangen. Natürlich ließ ich dies piano nun austilgen, das forte im energischsten Sinne wiederherstellen, und verletzte so die vermutlich auch von Reissiger seinerzeit gehüteten „ewiggeltenden Gesetze“ des Lobe-Bernsdorfschen Echten und Wahren. Als dann nach meinem Fortgange von Dresden es unter Reissiger auch einmal wieder zu dieser Adur-Symphonie kam, hielt der bedenklich gewordene Dirigent hier an, und empfahl dem Orchester m e z z o forte zu spielen.

Ein andres Mal traf ich (es geschah dies vor noch nicht lange in München) eine öffentliche Aufführung der Ouvertüre zu „E g m o n t“ an, welche in dem an der „Freischütz“-Ouvertüre zuvor von mir aufgedeckten Sinne nicht minder belehrend für mich war. Im Allegro dieser Ouvertüre wird das furchtbar schwere Sostenuto der Einleitung:

ff

mit verkürztem Rhythmus als Vorderteil des zweiten Themas wieder aufgenommen, und durch ein weich behagliches Gegenmotiv beantwortet:

ff p

„klassisch“ gewohnterweise war hier, wie überall, dieses aus schrecklichem Ernste und wohligem Selbstgefühle so drastisch eng

geschürzte Motiv in dem unaufgehaltenen Allegrosturze wie ein welkes Blatt mit hinweggespült, so daß, wenn es beachtet werden konnte, man höchstens etwa ein Tanz-Pas heraushörte, wonach mit den zwei ersten Takten das Paar den Antritt nahm, um sich, so kurz es dauere, mit den beiden folgenden Takten in Ländlerweise einmal herumzudrehen. Als nun Bülow, in Abwesenheit des gefeierten, älteren Dirigenten diese Musik einmal zu dirigieren hatte, veranlaßte ich jenen zum richtigen Vortrag auch dieser Stelle, welche sofort im Sinne des hier so lakonischen Tondichters schlagend wirkt, wenn das bis dahin leidenschaftlich erregte Tempo, sei es auch nur andeutungsweise, durch strafferes Anhalten so weit modifiziert wird, daß das Orchester die nötige Besinnung zur Akzentuation dieser, zwischen großer Energie und sinnigem Wohlgefühle schnell wechselnden, thematischen Kombination gewinnen kann. Da gegen das Ende des $^3/_4$-Taktes diese Kombination eine breitere Behandlung und entscheidende Wichtigkeit erhält, kann es nicht fehlen, daß einzig durch die Beachtung dieser nötigen Modifikation der ganzen Ouvertüre ein neues, und zwar das richtige Verständnis zugeführt wird. — Von dem Eindrucke dieser korrekt geleiteten Aufführung erfuhr ich nur, daß die Hoftheaterintendanz vermeinte, es sei „umgeworfen" worden!

Dergleichen Vermutungen kamen allerdings dem Auditorium der berühmten Münchener Odeonkonzerte nicht an, als ich mitten unter ihm einst einer Aufführung der G moll-Symphonie von Mozart, von jenem altgewohnten klassischen Dirigenten geleitet, beiwohnte. Hier nämlich erlebte ich an dem Vortrage des Andante dieser Symphonie, und an dessen Erfolge, etwas immerhin von mir noch für unmöglich Gehaltenes. Wer hat sich nicht in seiner Jugend dieses schwungvoll schwebende Tonstück mit schwärmerischem Behagen in seiner Weise zu eigen zu machen gesucht? In welcher Weise? Gleichviel! Reichen die Vortragszeichen nicht aus, so tritt das von dem wundervollen Gange dieser Komposition erregte Gefühl dafür ein, und die Phantasie rät uns, wie wir im wirklichen Vortrage diesem Gefühle entsprechen mögen. Da dünkt es denn, daß der Meister uns dies fast ganz frei hat überlassen wollen, denn nur mit den dürftigsten Vortragszeichen tritt er uns bindend entgegen. So waren wir frei, schwelgten in den ahnungsvollen Schauern der

weich anschwellenden Achtelbewegung, schwärmten mit der mondscheinartig aufsteigenden Violine:

p

deren Noten wir uns allerdings weich gebunden dachten; wir fühlten uns von den zartflüsternden

wie von Engelsflügeln angeweht, und erstarben vor den schicksalsschweren Mahnungen der fragenden

p f usw.

(welche wir uns allerdings in einem schön getragenen Crescendo vorgeführt dachten) zu dem endlichen Bekenntnisse der Seligkeit eines Todes durch Liebe, der mit den letzten Takten uns freundlich umschließend aufnahm. — Derlei Phantasien hatten nun allerdings vor einer wahrhaft klassisch strikten Ausführung dieses Satzes durch einen berühmten Altmeister im Münchener Odeon zu verschwinden: da ging es mit einem Ernste her, daß einem die Haut schauderte, ungefähr wie kurz vor der ewigen Verdammnis. Vor allem ward das leicht schwebende Andante zum ehernen Largo, und von dem Werte keines Achtels ward uns auch nur ein Hundertteilchen je erlassen; steif und gräßlich, wie ein eherner Zopf, schwang sich die Battuta dieses Andantes über unsern Häuptern dahin, und selbst die Federn der Engelsflügel wurden zu festgewichsten Drahtlocken aus dem siebenjährigen Kriege. Da ich mir schon wie unter das Rekrutenmaß der preußischen Garde von 1740 gestellt vorkam und ängstlich

nach Loskauf verlangte, wer ermißt meinen Schrecken, als der Altmeister das Blatt zurückschlägt, und richtig den ersten Teil des larghettisierten Andantes noch einmal spielen läßt, bloß aus dem Grunde, weil er die herkömmlichen zwei Pünktchen vor dem einen Doppelstriche nicht umsonst in der Partitur gestochen wissen wollte. Ich blickte mich nach Hilfe um; da gewahrte ich aber das zweite Wunder: — alles hörte geduldig zu, fand, was da vorging, in schönster Ordnung, und war schließlich überzeugt, einen reinen, jedenfalls recht unverdächtigen Hochgenuß gehabt zu haben, so einen echt Mozartschen „Ohrenschmauß". — Da senkte ich denn mein Haupt und schwieg.

Nur einmal ging mir späterhin die Geduld ein wenig aus. In einer Probe meines „Tannhäuser" hatte ich mir verschiedenerlei, auch das klerikale Tempo meines ritterlichen Marsches im zweiten Akte, ruhig gefallen lassen. Nun fand es sich aber, daß der unzweifelhafte Altmeister es nicht einmal verstand, den $^4/_4$-Takt in den entsprechenden $^6/_4$, also zwei Viertel in die Triole aufzulösen. Dies zeigte sich in der Erzählung des Tannhäuser, wo für den $^4/_4$:

der $^6/_4$:

eintritt. Diese Auflösung zu taktieren fiel dem Altmeister schwer: im $^4/_4$ die vier Teile winkelrecht auszuschlagen, ist er zwar allerernstlichst gewöhnt; der $^6/_4$ Takt wird von dieser Art Dirigenten aber immer nach dem Schema des $^6/_8$ Taktes behandelt, und als solcher alla breve, mit Eins — Zwei geschlagen (nur in jenem Andante der G moll-Symphonie erlebte ich die richtig mit 1, 2, 3 — 4, 5, 6 gravitätisch ausgeschlagenen Bruchteile dieser Taktart). Für meine arme Erzählung mit dem römischen Papste behalf der Dirigent sich jedoch, wie gesagt, mit einem zagenden Alla-breve, gleichsam um es den Orchestermusikern zu überlassen, was sie von den Vierteln halten wollten; hieraus resultierte denn, daß das Tempo gerade um einmal zu schnell ge-

nommen wurde, nämlich anstatt des oben bezeichneten Verhältnisses kam die Sache jetzt so heraus:

usw.

Dies war nun musikalisch recht interessant, nur nötigte es den armen Sänger des Tannhäuser seine schmerzlichen Erinnerungen von Rom in einem höchst leichtfertigen, ja lustig hüpfenden Walzerrhythmus zum besten zu geben, — was mich wieder an die Erzählung Lohengrins vom Gral erinnert, welche ich in Wiesbaden scherzando (als gelte sie der Fee Mab) rezitiert gehört habe. Da ich nun diesmal einen so herrlichen Darsteller, wie L. Schnorr, für den Tannhäuser mir zur Seite hatte, mußte ich denn, um der ewigen Gerechtigkeit willen das rechte Tempo herzustellen, gegen meinen Altmeister einmal respektvollst einschreiten, was einiges Ärgernis verursachte. Ich glaube, es führte mit der Zeit sogar zu Martyrien, welche selbst ein kaltblütiger Evangelienkritiker mit zwei Sonetten zu besingen sich gedrungen fühlte. Es gibt jetzt nämlich wirklich besungene Märtyrer der reinen klassischen Musik, welchen etwas näher nachzusehen ich mit dem folgenden mir erlauben werde. —

Wie ich dies mit dem Vorangehenden bereits öfter berührte, sind Versuche zur Modifikation des Tempos zugunsten des Vortrages klassischer, namentlich Beethovenscher Tonstücke von dem Dirigenten-Gremium unsrer Zeit immer mit Widerwillen aufgenommen worden. Ich wies ausführlicher nach, daß einseitige Modifikation des Zeitmaßes, ohne entsprechende Modifikation des Vortrages in betreff der Tongebung selbst, ein anscheinendes Recht zu Einsprüchen gäbe, wogegen ich den hier tiefer zugrunde liegenden Fehler ebenfalls aufdeckte, somit diesen Einsprüchen keinen andern Grund als den der Unfähig-

keit und Unberufenheit unsrer Dirigenten im allgemeinen übrig ließ. Ein wirklich gültiger Grund zur Abmahnung von dem mir unerläßlich dünkenden Verfahren in jenen bezeichneten Fällen ist allerdings wiederum der, daß jenen Tonstücken nichts schädlicher werden müßte, als willkürlich in ihren Vortrag gelegte Nuancen auch des Tempos, wie sie sofort dem phantastischen Belieben jedes, etwa auf Effekt losarbeitenden oder von sich eingenommenen eitlen Taktschlägers Tür und Tor öffnen, und unsre klassische Musikliteratur mit der Zeit zu gänzlicher Unkenntlichkeit entstellen würden. Hiergegen läßt sich natürlich nichts andres einwenden, als daß es eben traurig um unsre Musik steht, da solche Befürchtungen aufkommen können, weil damit zugleich ausgesprochen ist, daß man an eine Macht des wahren Kunstbewußtseins, an welcher jene Willkürlichkeiten sich sogleich brechen würden, in unsren gemeinsamen Kunstzuständen nicht glaubt. Somit fällt auch dieser, anderseits wohlgerechtfertigte, selten aber ehrlich gemeinte Einspruch auf das Zugeständnis einer allgemeinen Unfähigkeit unsres musikalischen Dirigentenwesens zurück: denn, wenn es den Stümpern nicht erlaubt sein soll, mit unsrer klassischen Musik willkürlich zu verfahren, warum haben dagegen unsre vorzüglichsten und angesehensten Musiker nicht für das Rechte gesorgt, und warum haben gerade sie den Vortrag dieser klassischen Musik in eine solche Bahn der Trivialität und wirklichen Entstellung geleitet, daß mit Recht jeder lebhaft empfindende Musiker sich davon unbefriedigt, ja angewidert fühlen muß?

So kommt es denn auch, daß jener an sich berechtigte Einspruch meistens nur als Vorwand zu jeder Opposition gegen jede Bemühung in dem von mir gemeinten Sinne gebraucht wird, und der Grund wie die Absicht hiervon bleiben immer nur die eigene Unfähigkeit und geistige Trägheit, welche unter Umständen bis zur Aggressivität sich erhitzen, da die Unfähigen und Trägen eben in immenser Majorität sind.

Da nun die meisten klassischen Werke stets nur in höchst unvollkommener Weise bei uns zuerst eingeführt worden sind (man denke nur an die Berichte über die Umstände, unter welchen Beethovens schwierigste Symphonien zur ersten Aufführung gelangten!), vieles auch sofort nur gänzlich entstellt vor das deutsche Publikum gebracht wurde (man vergleiche hierüber meine

Abhandlung über Glucks Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" im fünften Bande dieser Schriften und Dichtungen), so muß man sich jetzt deutlich machen, welches der Zustand des Vortrages nur sein kann, in welchem diese Werke uns unter dem Gesetze jener Unfähigkeit und Trägheit eifrigst konserviert werden, wenn man anderseits rücksichtslos erwägt, in welchem Sinne selbst ein Meister wie Mendelssohn sich mit der Leitung dieser Werke befaßte! Gewiß ist nun von bei weitem untergeordneteren musikalischen Größen nicht zu verlangen, daß sie von selbst zu einem Verständnisse kommen sollten, welches ihrem eigentlichen Meister nicht aufging; denn für Minderbefähigte gibt es nur einen Wegweiser zum Erfassen des Richtigen, — das Beispiel. Auf dieses konnten sie auf dem von ihnen eingeschlagenen Wege nicht treffen. Das Trostlose ist nun aber, daß dieser führerlose Weg zu einer solchen Breite ausgetreten worden ist, daß nirgends mehr Raum für denjenigen übrig geblieben, der das Beispiel etwa einmal geben könnte. Und deswegen unterwerfe ich hier diese pietistische Abwehr desjenigen Geistes, den ich als den richtigen für den Vortrag unserer großen Musik bezeichnet habe, einer schärfer eingehenden Betrachtung, um den sonderbaren renitenten Geist, welcher jene Abwehr eingibt, in seiner wirklichen Armseligkeit aufzudecken, und vor allem ihm den Heiligenschein zu benehmen, mit welchem er sich als keuscher deutscher Kunstgeist zu schmücken herausnimmt. Denn dieser Geist ist es, welcher jeden freien Aufschwung unsres Musikwesens hemmt, jeden frischen Luftzug von seiner Atmosphäre ferne hält, und mit der Zeit wirklich die glorreiche deutsche Musik zu einem farblosen, ja lächerlichen Gespenst verwischen kann.

Es erscheint mir nun wichtig, diesem Geiste nahe in die Augen zu sehen, und ihm auf den Kopf zu zu sagen, woher er stamme, — nämlich ganz gewiß nicht aus dem Geiste der deutschen Musik. Diesem näher nachzuforschen wird hier nicht nötig sein. Den positiven Wert der neueren, d. h. Beethovenschen, Musik abzuwägen, ist nicht so leicht, denn er wiegt schwer, und zu einem Versuche hierzu haben wir gute Stunden und bessere Tage abzuwarten, als unser heutiges Musikwesen sie uns bereitet; dagegen möge es uns für jetzt als Studie hierzu gelten, daß wir den negativen Beweis für jenen Wert

an dem Unwert derjenigen Musikmacherei nachweisen, welche sich gegenwärtig als klassisch und beethovenisch gebahrt. —

Es ist nun zunächst zu beachten, daß die von mir näher bezeichnete Opposition, während sie nur durch gänzlich ungebildete Skribenten in der Presse sich wirklich laut, ja lärmend benimmt, bei ihren eigentlichen unmittelbaren Teilhabern mehr verbissen und wortscheu sich äußert. („Sehen Sie, er kann sich nicht aussprechen" — sagte mir, mit bedeutungsvoll sinnigem Blicke, einmal eine Dame von solch einem sittigen Musiker.) Das Schicksal der deutschen Musikzustände, die gänzliche Achtlosigkeit der deutschen Kunstbehörden, hat jenen nun einmal die Führung der höheren deutschen Musikgeschäfte in die Hände gespielt: sie fühlen sich sicher in Amt und Würden. — Wie ich vom Anfang herein es beachten ließ, besteht dieser Areopag aus zwei grundverschiedenen Geschlechtern: dem der verkommenden deutschen Musikanten alten Stiles, welche besonders im naiveren Süddeutschland sich länger in Ansehen erhielten, und dem der dagegen aufgekommenen eleganten Musiker neueren Stiles, wie sie namentlich in Norddeutschland aus der Schule Mendelssohns hervorgingen. Gewissen Störungen ihres gedeihlichen Geschäftes, welche sich von neuester Zeit datieren, ist es zu verdanken, daß diese beiden Gattungen, welche sonst nicht viel von einander hielten, sich zu gegenseitiger Anerkennung vereinigt haben, und in Süddeutschland die Mendelssohnsche Schule, mit dem was dazu gerechnet wird, schließlich nicht minder goutiert und protegiert wird, als in Norddeutschland der Prototyp der süddeutschen Unproduktivität mit plötzlich empfundener Hochachtung bewillkommnet wird, was der selige Lindpaintner leider nicht mehr erlebt hat. Beide reichen sich so zur Versicherung ihrer Ruhe die Hände. Vielleicht hatte die erstere Gattung, die des von mir gemeinten eigentlichen deutschen Musikanten, bei dieser Allianz einen gewissen inneren Widerwillen zu überwinden: doch hilft ihr eine nicht vorzüglich löbliche Eigenschaft der Deutschen aus der Verlegenheit, nämlich die mit der Unbeholfenheit verbundene Scheelsucht. Diese Eigenschaft verdarb bereits einen der bedeutendsten Musiker der neueren Zeit (wie ich dies anderswo nachgewiesen habe) bis zur Verleugnung seiner eigenen Natur, bis zur Unterwürfigkeit unter das deutschverderbliche neue Gesetz der eleganten zweiten Gat-

tung. Was die Opposition der untergeordneteren handwerkerlichen Naturen betraf, so hatte sie nicht viel andres zu sagen, als: wir können nicht mit fort, wir wollen, daß andre auch nicht fort können, und ärgern uns, wenn diese doch fort können. Hier ist alles ehrliche Borniertheit, die nur aus Ärger unehrlich wird.

Anders verhält es sich dagegen im neueren Lager, wo die seltsamsten Verzweigungen persönlicher, geselliger, ja nationaler Interessen die allerkombiniertesten Verhaltungsmaximen an die Hand gegeben haben. Ohne auf die Bezeichnung dieser mannigfaltigen Interessen hier einzugehen, hebe ich nur dieses Hauptsächlichste hervor, daß hier vieles zu verbergen, vieles nicht merken zu lassen ist. In einem gewissen Sinne liegt hier sogar daran, an sich den „Musiker" nicht eigentlich auffällig werden zu lassen: und dies hat seinen Grund.

Mit dem rechten deutschen Musiker war ursprünglich schwer zu verkehren. Wie in Frankreich und England, war der Musiker auch in Deutschland von je in sehr vernachlässigter, ja verachteter sozialer Stellung; hier wurden von den Fürsten und Vornehmen fast nur italienische Musiker für Menschen gehalten, und in wie demütigender Weise sie den deutschen vorgezogen wurden, können wir unter anderm an Mozarts Behandlung von seiten des kaiserlichen Hofes in Wien uns abnehmen. Bei uns blieb der Musiker immer nur ein eigentümliches, halb wildes, halb kindisches Wesen, und als solches ward er von seinen Lohngebern gehalten. Unsre größten musikalischen Genies trugen für ihre Bildung die Merkmale dieser Ausscheidung aus der feineren, oder auch geistreicheren Gesellschaft an sich: man denke nur an Beethoven in seinem Verkehre mit Goethe in Teplitz. Bei dem eigentlichen Musiker setzte man eine der höheren Bildung durchaus unzugängliche Organisation voraus. H. Marschner, da er mich 1848 in lebhaftesten Bemühungen für die Hebung des Geistes in der Dresdener Kapelle begriffen sah, mahnte mich einmal fürsorglich hiervon ab, und meinte, ich sollte doch nur bedenken, daß der Musiker ja rein unfähig wäre, mich zu verstehen. — Gewiß ist nun, daß (worauf ich schon anfänglich hinwies) auch die höheren und höchsten musikalischen Posten bei uns allermeistens nur durch

von unten aufgerückte eigentliche „Musiker" eingenommen worden sind, was in einem guten handwerklichen Sinne manches Vortreffliche mit sich brachte. Es bildete sich ein gewisses Familienwesen in solch einem Orchesterpatriarchat aus, dem es nicht an Innigkeit, sondern wohl nur an dem zu rechter Zeit einmal frei eindringenden Luftzuge eines genialen Anhauches fehlte, welcher dann schnell ein schönes, wenn auch mehr wärmendes als leuchtendes Feuer dem eigentümlich intelligenten Herzen eines solchen Körpers entfachen konnte.

Wie nun aber z. B. den Juden unser Gewerkwesen fremd geblieben ist, so wuchsen auch unsre neueren Musikdirigenten nicht aus dem musikalischen Handwerkerstande auf, der ihnen, schon der strengen wirklichen Arbeit wegen, widerwärtig war. Dagegen pflanzte sich dieser neue Dirigent sogleich auf der Spitze des musikalischen Innungswesens, etwa wie der Bankier auf unsrer gewerktätigen Sozietät, auf. Hierfür mußte er sofort Eines mitbringen, was dem von unten auf gedienten Musiker eben abging, oder von ihm doch nur äußerst schwer, und selten genügend zu gewinnen war: wie der Bankier das Kapital, so brachte dieser die Gebildetheit mit. Ich sage: Gebildetheit, nicht Bildung; denn wer diese wahrhaft besitzt, über den ist nicht zu spotten: er ist allen überlegen. Der Besitzer der Gebildetheit aber läßt über sich reden.

Mir ist nun kein Fall bekannt geworden, in welchem selbst bei der glücklichsten Pflege dieser Gebildetheit hier der Erfolg einer waren Bildung, nämlich wahre Geistesfreiheit, Freiheit überhaupt, zum Vorschein gekommen wäre. Selbst Mendelssohn, bei so mannigfachen und mit ernstlicher Sorgfalt gepflegten Anlagen, ließ deutlich an sich erkennen, daß er zu jener Freiheit nie gelangte, und jene eigentümliche Befangenheit nie überwand, welche für den ernsten Betrachter ihn, trotz aller verdienten Erfolge, außerhalb unsres deutschen Kunstwesens erhielt, ja vielleicht in ihm selbst zu einer nagenden, sein Leben so unbegreiflich früh verzehrenden Pein ward. Der Grund hiervon ist eben dieser, daß dem ganzen Motive eines solchen Bildungsdranges keine Unbefangenheit innewohnt, wogegen dieses mehr in der Nötigung, vom eigenen Wesen etwas zu verdecken, als in dem Triebe, dieses selbst frei zu entfalten, beruht. Die Bildung, welche hieraus hervorgeht, kann daher nur eine un-

wahre, eine eigentliche Afterbildung sein: hier kann in einzelnen Richtungen die Intelligenz sehr geschärft werden; das, worin alle Richtungen zusammentreffen, kann aber nie die wahre, rein sehende Intelligenz selbst sein. — Wenn es nun fast tief bekümmert, diesen inneren Vorgang an einem besonders begabten und zart organisierten Individuum zu verfolgen, so widert es uns dagegen bald an, bei geringeren und trivialeren Naturen dem Verlaufe und Ergebnisse desselben nachzugehen. Hier lächelt uns bald alles platt und nichtig an, und haben wir nicht Lust, dieses Grinsen der Gebildetheit wiederum zu belächeln, wie die meisten unsren Kulturzuständen oberflächlich Zusehenden sie einzig zu empfinden pflegen, so geraten wir über diesen Anblick wohl in wirklichen Unmut. Und hierzu hat der deutsche Musiker ernstliche Veranlassung, wenn er heutzutage gewahren muß, daß diese nichtige Gebildetheit sich auch ein Urteil über den Geist und die Bedeutung unsrer herrlichen Musik anmaßen will.

Im allgemeinen ist es ein Hauptcharakterzug dieser Gebildetheit, bei nichts stark zu verweilen, sich in nichts tief zu versenken, oder auch, wie man sich ausdrückt, von nichts viel Wesens zu machen. Dabei wird das Größte, Erhabenste und Innigste für etwas recht Natürliches, ganz „Selbstverständliches", zu jeder Zeit allen zu Gebote Stehendes ausgegeben, davon alles zu erlernen, auch wohl nachzumachen sei. Bei dem Ungeheuren, Göttlichen und Dämonischen, ist daher nicht zu verweilen, schon weil an ihm etwas Nachzuahmendes eben durchaus nicht aufzufinden glückt, weshalb es dieser Gebildetheit geläufig ist, z. B. von Auswüchsen, Übertreibungen u. dgl. zu reden, woraus dann wieder eine neue Ästhetik hervorgegangen, welche vor allem sich an Goethe zu lehnen vorgibt, weil dieser ja auch allen Ungeheuerlichkeiten abhold gewesen wäre, und dafür so eine schöne, ruhige Klarheit erfunden habe. Da wird denn die „Harmlosigkeit" der Kunst gepriesen, der hier und da zu heftige Schiller aber einigermaßen verächtlich behandelt, und so, in kluger Übereinstimmung mit dem Philister unsrer Zeit, ein ganz neuer Begriff von Klassizität gebildet, zu welchem in weiteren Kunstgebieten endlich auch die Griechen herbeigezogen werden, bei denen ja klare, durchsichtige Heiterkeit so recht zu Hause war. Und diese seichte Abfindung mit allem Ernsten und

Furchtbaren des Daseins wird zu einem völligen System neuester Weltanschauung erhoben, in welchem schließlich auch unsre gebildeten neuen Musikheroen ihren ganz unbestrittenen, behaglichen Ehrenplatz finden.

Wie diese sich mit unsern großen deutschen Tonwerken abfanden, wies ich an einigen beredten Beispielen nach. Hier ist nur noch zu erklären, wie es mit diesen, von Mendelssohn so dringend empfohlenen „Darüberhinweggehen" für einen heiteren griechischen Sinn hatte. An seinen Anhängern und Nachfolgern ist dies am deutlichsten nachzuweisen. Bei Mendelssohn hieß es: die unvermeidlichen Schwächen der Ausführung, unter Umständen vielleicht auch des Auszuführenden, verbergen; bei jenen kommt nun aber noch das ganz besondere Motiv ihrer Gebildetheit hinzu, nämlich: überhaupt zu verdecken, kein Aufsehen zu machen. Dies hat nun einen fast rein physiologischen Grund, welcher mir aus einem scheinbar hiervon abliegenden Erlebnisse auf analogische Weise recht klar wurde. Für die Aufführung meines „Tannhäuser" in Paris hatte ich die erste Szene im Venusberg neu bearbeitet, und das hierfür früher nur flüchtig Angedeutete nach breiterer Anlage ausgeführt: den Ballettmeister wies ich nun darauf hin, wie die jämmerlich gehüpften kleinen Pas seiner Mänaden und Bacchantinnen sehr läppisch zu meiner Musik kontrastierten, und wie ich dagegen verlange, daß er hierfür etwas dem auf berühmten antiken Reliefs dargestellten Gruppen der Bacchantenzüge Entsprechendes, Kühnes und wild Erhabenes erfinden, und von seinem Korps ausführen lassen solle. Da pfiff der Mann durch die Finger und sagte mir: „Ah, ich verstehe Sie sehr wohl, aber dazu bedürfte ich lauter erster Sujets; wenn ich diesen meinen Leuten ein Wort hiervon sagen, und ihnen die von Ihnen gemeinte Attitüde angeben wollte, auf der Stelle hätten wir den ‚Cancan', und wären verloren". — Ganz das gleiche Gefühl, welches meinen Pariser Ballettmeister zur Einhaltung des allernichtssagendsten Tanzpas seiner Mänaden und Bacchantinnen bestimmte, verbietet nun unsren eleganten Musikführern neuen Stiles, sich selbst irgendwie den Zügel ihrer Gebildetheit schießen zu lassen: sie wissen, daß das bis zum Offenbachschen Skandal führen kann. Ein warnendes Beispiel für sie war hierin Meyerbeer, der durch die Pariser Oper bereits in so

bedenklicher Weise zu gewissen semitischen Akzentuationen in der Musik verleitet worden war, daß die „Gebildeten" einen Schreck davor bekamen.

Ein großer Teil ihrer Bildung bestand seither eben darin, auf ihr Gebahren mit der Sorgfalt acht zu haben, wie der mit dem Naturfehler des Stammelns oder Lispelns Behaftete, welcher in seiner Kundgebung alle Leidenschaftlichkeit vermeiden muß, um nicht etwa in das ungebührlichste Stottern oder Sprudeln zu verfallen. Dieses stete Achtaufsichhaben hat nun gewiß den sehr angenehmen Erfolg gehabt, daß ungemein viel Widerwärtiges nicht mehr zum grellen Vorschein kam, und die allgemeine humane Mischung viel unauffälliger vor sich ging, was wiederum für uns alle das Gute hatte, daß unser eigenes heimisches, nach vielen Seiten hin ziemlich versteiftes und dürftig entwickeltes Element manche lockernde Anregung gewann: ich erwähnte anfänglich bereits, daß bei unsren Musikern die Grobheit sich mäßigte, zierliche Ausarbeitung der Details im Vortrage usw. mehr an die Tagesordnung kam. Aber etwas andres ist es, wenn aus dieser Nötigung zur Zurückhaltung und Ausglättung gewisser bedenklicher persönlicher Eigenschaften ein Prinzip für die Behandlung unsrer eigenen Kunst abgeleitet werden soll. Der Deutsche ist eckig und ungelenk, wenn er sich manierlich geben will: aber er ist erhaben und allen überlegen, wenn er in das Feuer gerät. Das sollen wir nun jenen zu Liebe zurückhalten?

In Wahrheit sieht es heutzutage danach aus. — Wo ich früher noch mit einem jungen Musiker, der in Mendelssohns Nähe gekommen war, zusammentraf, wurde mir immer nur die eine vom Meister erteilte Ermahnung berichtet, beim Komponieren ja nicht an Wirkung oder Effekt zu denken, und alles zu vermeiden, was solchen hervorbringen könnte. Das lautete ganz schön und gut, und wirklich ist es auch allen dem Meister treu gebliebenen Schülern nie begegnet, Effekt oder Wirkung hervorzubringen. Nur schien mir dies eine gar zu negative Lehre zu sein, und das Positive des Erlernten sich nicht sonderlich reich auszunehmen. Ich glaube, alle Lehre des Leipziger Konservatoriums ist auf diese negative Maxime begründet, und habe erfahren, daß die jungen Leute mit der in ihr enthaltenen Warnung dort völlig gequält wurden, wogegen die besten Anlagen

ihnen bei den Lehrern keine Gunst gewinnen konnten, sobald sie für ihren Geschmack an der Musik zunächst nicht allem entsagten, was nicht psalmengerecht wäre.

Zunächst, und für unsre Untersuchung am wichtigsten, äußerte sich der Erfolg dieser negativen Maxime eben im Vortrage unsrer klassischen Musik. Dieser ward einzig durch die Furcht davor geleitet, etwa in das Drastische zu fallen. Ich habe bisher nichts davon erfahren können, daß namentlich diejenigen Beethovenschen Klavierkompositionen, in denen des Meisters eigentümlichster Stil am erkenntlichsten ausgebildet ist, von den Bekennern jener Lehre wirklich studiert und gespielt worden sind. Lange Zeit blieb es mein sehnlichster Wunsch, jemand anzutreffen, der mir einmal die große Bdur-Sonate zu Gehör bringen könnte; er wurde mir endlich erfüllt, aber allerdings aus einem ganz andern Lager, als jenem in der Kriegszucht der Mendelssohnschen Maxime geschulten. Von dem großen Franz Liszt wurde mir denn auch erst meine Sehnsucht, Bach zu hören, erfüllt. Gerade Bach wurde zwar mit Vorliebe auch dort kultiviert; denn hier, wo vom modernen Effekt, oder auch von Beethovenscher Drastik gar nicht die Rede sein konnte, war die seligmachende glatte, durchaus gewürzlose Vortragsart scheinbar so recht eindringlich beizubringen. Von einem der namhaftesten älteren Musiker und Genossen Mendelssohns (dessen ich schon bei Gelegenheit des Tempo di Menuetto der achten Symphonie gedachte) erbat ich mir einmal den Vortrag des achten Präludiums mit Fuge aus dem ersten Teile des „Wohltemperierten Klaviers“ (Es moll), weil dieses Stück mich stets so besonders magisch angezogen hatte; ich muß gestehen, daß ich selten einen ähnlichen Schreck empfunden habe, als ihn mir die freundlichste Gewährung dieser meiner Bitte brachte. Da war denn allerdings von düsterer deutscher Gotik und all den Alfanzereien nicht mehr die Rede; dagegen floß das Stück unter den Händen meines Freundes mit einer „griechischen Heiterkeit“ über das Klavier hin, daß ich vor Harmlosigkeit nicht wußte wohin, und unwillkürlich in eine neuhellenische Synogoge mich versetzt sah, aus deren musikalischem Kultus alles alttestamentarische Akzentuieren auf das manierlichste ausgemerzt war. Noch prickelte mir dieser sonderbare Vortrag in den Ohren, als ich endlich einmal Liszt bat, mein musikalisches Gemüt von diesem

peinlichen Eindrucke zu reinigen: er spielte mir das vierte Präludium mit Fuge (Cis moll). Nun hatte ich wohl gewußt, was mir von Liszt am Klaviere zu erwarten stand; was ich jetzt kennen lernte, hatte ich aber von Bach selbst nicht erwartet, so gut ich ihn auch studiert hatte. Aber hier ersah ich eben, was alles Studium ist gegen die Offenbarung: Liszt offenbarte mir durch den Vortrag dieser einzigen Fuge Bach, so daß ich nun untrüglich weiß, woran ich mit diesem bin, von hier aus in allen Teilen ihn ermesse, und jedes Irrewerden, jeden Zweifel an ihn kräftig gläubig mir zu lösen vermag. Ich weiß aber auch, daß jene von ihrem als Eigentum gehüteten Bach nichts wissen; und wer hieran zweifelt, dem sage ich: laßt ihn euch von ihnen vorspielen!

Ich rufe ferner den ersten Besten aus jenem pietistischen Musikmäßigkeitsvereine, den ich sofort noch näher betrachten werde, auf, wenn er einmal von Liszt die große Beethovensche B dur-Sonate spielen hörte, mir gewissenhaft zu bezeugen, ob er diese Sonate vorher wirklich gekannt und verstanden hatte? Mir wenigstens ist es möglich, einen solchen zu bezeichnen, der mit allen, welche diesem wundervollen Erlebnisse beiwohnten, in wahrer Ergriffenheit jenes unerläßliche Geständnis zu bekräftigen sich gedrungen fühlte. Wer ist es noch jetzt, der Bach und den echten großen Beethoven wirklich öffentlich zum Vortrag bringt, und jede Zuhörerschaft zu dem gleichen freudigen Geständnisse hinreißt? Ist es ein Schüler der Enthaltsamkeitsschule? Nein: Es ist einzig Liszts berufenster Nachfolger, Hans von Bülow.

Dies genüge für jetzt, um hierüber etwas gesagt zu haben. —

Es muß uns nun wieder interessieren, zu sehen, wie sich diesen schönen Offenbarungen gegenüber jene Herren, mit denen wir hier zu tun haben, des weiteren verhalten.

Ihre politischen Erfolge, insofern die der „Wirkung" Abholden das Feld der Wirksamkeit auf dem Gebiete des deutschen musikalischen Gemeinwesens behaupten, sollen uns jetzt nicht kümmern, wogegen die religiöse Entwicklung ihrer Gemeinde uns interessiert. In diesem Betreff ist nun die frühere, mehr von ängstlicher Befangenheit und selbstbesorgter Bedenklichkeit eingegebene Maxime: „nur keinen Effekt!" aus einer fast zart-

sinnigen Klugheitsmaßregel zu einem wirklich aggressiven Dogma erhoben worden, dessen Bekenner mit muckerischer Scheu ihre Augen abwenden, wenn ihnen in der Musik einmal ein ganzer Mann begegnet, als ob sie da gar etwas Unzüchtiges gewahren könnten. Diese Scheu, wie sie ursprünglich nämlich nur eigene Impotenz verdeckte, wird jetzt zur Anklage der Potenz, und diese Anklage gewinnt aktive Kraft aus der Verdächtigung und Verleumdung. Der nährende Boden, auf welchem dies alles für sein Gedeihen sorgt, ist eben der arme Geist des deutschen Philistertums, des im kleinlichsten Wesen verwahrlosten Sinnes, unter welchem wir auch unser Musikerwesen mit inbegriffen gesehen haben.

Das Hauptingredienz bleibt aber eine gewisse sinnig dünkende Behutsamkeit gegen das, was man nicht zu leisten vermag, mit Verleumdung dessen, was man gern leisten möchte. Es ist über alles traurig, daß man in dieses Unwesen eine so tüchtige Natur, wie Robert Schumann verwickeln, ja schließlich sein Andenken zur Kirchenfahne für diese neue Gemeinde machen konnte. Das Unglück war eben, daß Schumann sich etwas zumutete, dem er nicht gewachsen war, und gerade die hierdurch sich kundgebende verfehlte Seite seines künstlerischen Schaffens zum wohlgeeignet dünkenden Aushängeschilde für diese neueste Musikgilde gemacht werden konnte. Das, worin Schumann liebenswert und durchaus anmutend war, und was daher auch gerade unserseits (ich nenne mit Stolz mich hier zu Liszt und den Seinen gehörig) schöner und empfehlender gepflegt wurde, als von seinen eigenen Angehörigen, ward, weil darin sich wahre Produktivität beurkundete, von jenen geflissentlich unbeachtet gelassen, vielleicht nur weil ihnen der Vortrag dafür abging. Dagegen wird heute das, worin Schumann eben die Beschränktheit seiner Begabung aufdeckte, nämlich das auf größere, kühnere Konzeption Angelegte, sorgsam von ihnen hervorgezogen: wird es nämlich in Wahrheit vom Publikum nicht recht goutiert, so kommt es zustatten, daran nachzuweisen, daß es eben schön sei, wenn etwas keinen „Effekt" mache, und endlich kommt ihnen sogar noch der Vergleich mit dem, namentlich bei ihrem Vortrage immer noch sehr unverständlich bleibenden Beethoven der letzten Periode zustatten, mit welchem sie nun den schwülstig uninteressanten, aber von ihnen so leicht zu

bewältigenden (nämlich seiner ganzen Anforderung nach nur glatt herunterzuspielenden) R. Schumann sehr glücklich in einen Topf werfen können, um zu zeigen, wie ja, selbst in Übereinstimmung mit dem kühnsten Ungeheuerlichen, ihr Ideal eigentlich mit dem Allertiefsinnigsten des deutschen Geistes zusammen gehe. So gilt denn endlich der seichte Schwulst Schumanns mit dem unsäglichen Inhalte Beethovens als ein und dasselbe, aber immer mit dem Vorbehalte, daß drastische Exzentrizität eigentlich unzulässig, und das gleichgültig Nichtssagende das eigentlich Rechte und Schickliche sei, auf welchem Punkte dann der richtig vorgetragene Schumann mit dem schlecht vorgetragenen Beethoven allerdings ganz erträglich zueinander gehalten werden können.

Hiermit geraten diese sonderbaren Wächter der musikalischen Keuschheit zu unsrer großen klassischen Musik in die Stellung von Eunuchen im großherrlichen Harem, und deshalb scheint der Geist unsres Philistertums ihnen auch gern die Bewachung des immerhin bedenklichen Einflusses der Musik auf die Familie anzuvertrauen, da man sicher zu sein glauben darf, von dieser Seite nichts Bedenkliches aufkommen zu sehen.

Wo bleibt nun aber unsre große, unsäglich herrliche deutsche Musik? —

Was aus unsrer Musik wird, darauf kann es uns hierbei am Ende einzig ankommen. Denn, daß anderseits in einer gewissen Periode einmal nichts Besonderes geleistet wird, das könnten wir nach einer hundertjährigen glorreichen Periode wundervollster Produktivität stolz genügsam zu verschmerzen wissen. Aber gerade daß diese Leute, mit denen wir hier zu tun haben, sich als Behüter und Bewahrer des echten „deutschen" Geistes dieses unsres herrlichen Erbes gebahren, und als solche sich zu Geltung zu bringen bemüht sind, das läßt sie uns gefährlich erscheinen.

Ganz für sich betrachtet, ist an diesen Musikern nicht viel auszusetzen; die meisten unter ihnen komponieren ganz gut. Herr Johannes Brahms war so freundlich, mir einmal ein Stück mit ernsten Variationen von sich vorzuspielen, aus dem ich ersah, daß er keinen Spaß versteht, und welches mich ganz vortrefflich dünkte. Ich hörte ihn auch in einem Konzerte anderweitige Kompositionen auf dem Klavier spielen, was mich nun aller-

dings weniger erfreute; sogar mußte es mir impertinent erscheinen, daß von der Umgebung dieses Herren aus Liszt und seiner Schule „allerdings eine außerordentliche Technik", aber auch nichts weiter, zugesprochen wurde, während ich die Technik des Herrn Brahms, dessen Vortrag mich seiner Sprödigkeit und Hölzernheit wegen sehr peinlich berührte, so gern etwas mit dem Öle jener Schule befeuchtet gewünscht hätte, welches denn doch nicht der Tastatur selbst zu entfließen scheint, sondern jedenfalls auf einem ätherischeren Gebiete, als dem der bloßen „Technik", gewonnen wird. Alles zusammen konstatierte jedoch eine ganz respektable Erscheinung, von der man nur einzig auf natürlichem Wege nicht zu begreifen vermag, wie sie, wenn nicht zu der des Heilandes, doch wenigstens zu der des geliebtesten Jüngers desselben gemacht werden konnte; es müßte denn sein, daß ein affektierter Enthusiasmus für mittelalterliche Schnitzereien in jenen steifen Holzfiguren das Ideal der Kirchenheiligkeit zu erkennen uns verleitet hätte. Jedenfalls müßten wir uns dann wenigstens dagegen verwahren, unsern großen lebendigen Beethoven in das Gewand dieser Heiligkeit verkleidet uns vorgeführt zu bekommen, um etwa ihn, den Unverstandenen, in dieser Verunstaltung neben den aus den natürlichsten Gründen unverständlichen Schumann stellen zu können, gleichsam als ob da, wo sie keinen Unterschied bemerklich zu machen verstehen, auch wirklich gar kein Unterschied stattfinde.

Wie es nun mit dieser Heiligkeit im besonderen steht, deutete ich zuvor schon an. Forschen wir ihren Aspirationen nach, so werden wir bald auf ein neues Feld, und zwar auf dasjenige geleitet werden, auf welches der voraus angezeigte Gang unsrer Untersuchungen „über das Dirigieren" uns jetzt zu führen hat. —

Vor einiger Zeit warf ein süddeutscher Zeitungsredakteur meinen Kunsttheorieen „muckerische" Tendenzen vor: der Mann wußte offenbar nicht, was er damit sagte; es war ihm einfach um ein böses Wort zu tun. Was ich dagegen von dem Wesen der Muckerei in Erfahrung gebracht habe, bezeichnet die sonderbare Tendenz dieser widerlichen Sekte damit, daß hier dem Anreizenden und Verführerischen auf das angelegentlichste nachgetrachtet wird, um an der schließlichen Abwehr desselben seine Widerstandskraft gegen den Reiz und die Verführung zu üben.

Der eigentliche Skandal der Sache ging nun aber aus der Aufdeckung des Geheimnisses der Höchsteingeweihten dieser Sekte hervor, bei denen sich die angekündigte Tendenz dahin umkehrte, daß der Widerstand gegen den Reiz nur den schließlich einzig erzielten Genuß zu steigern hatte. — Man würde demnach, auf die Kunst angewendet, etwas nicht Sinnloses sagen, wenn man der eigentümlichen Enthaltsamkeitsschule des von uns besprochenen musikalischen Mäßigkeitsvereines muckerhaftes Wesen zuspräche. Treiben sich nämlich die unteren Grade dieser Schule in dem Kreislaufe des Reizes, wie ihn der Charakter gerade der musikalischen Kunst darbietet, und der Enthaltsamkeit, welche eine dogmatisch gewordene Maxime ihnen auferlegt, herum, so kann man den höheren Graden wohl ohne große Mühe nachweisen, daß hier, im Grunde genommen, nur der Genuß des den unteren Graden Verbotenen ersehnt wird. Die „Liebeslieder-Walzer" des heiligen Johannes, so albern sich schon der Titel ausnimmt, könnten noch in die Kategorie der Übungen der unteren Grade gesetzt werden: die inbrünstige Sehnsucht nach der „Oper" jedoch, in welche schließlich alle religiöse Andacht der Enthaltsamen sich verliert, zeichnet unverkennbar die höheren und höchsten Grade aus. Könnte es hier ein einziges Mal zu einer glücklichen Umarmung der „Oper" kommen, so stünde zu vermuten, daß die ganze Schule gesprengt wäre. Nur daß dies nie gelingen will, hält die Schule noch zusammen; denn jedem mißglückten Versuche kann immer wieder der Anschein eines freiwilligen Abstehens, im Sinne der ritualistischen Übungen der unteren Grade, gegeben werden, und die nie glücklich gefreite Oper kann immer von neuem wieder als bloßes Symbol des schließlich abzuwehrenden Reizes figurieren, so daß die Autoren durchgefallener Opern für besonders heilig gelten können. —

Wie verhalten sich nun, ernstlich gefragt, diese Herren Musiker zur „Oper"? — Denn hier haben wir, nachdem wir sie im Konzertsaale, als ihrem Ausgangspunkte, aufgesucht, um des „Dirigierens" willen schließlich noch auszuforschen. —

Herr Eduard Devrient hat uns die „Opernnot", d. h. das Notverlangen nach einer Oper, seines Freundes Mendelssohn, in den ihm vor einiger Zeit gewidmeten „Erinnerungen" neuerdings zu Gemüte geführt. Hieraus lernen wir auch das besondere Verlangen des benötigten Meisters danach kennen,

daß die ihm vom Schicksal bestimmte Oper recht „deutsch" sei, und hierzu sollte ihm das Material eben herbeigeschafft werden, — was nun leider nicht gelingen wollte. Ich vermute, daß dies letztere seine natürlichen Gründe hatte. Vieles läßt sich durch Verabredung zustande bringen: das „Deutschsein" und die „edel heitre" Oper, wie sie Mendelssohns perfid-zartsinnigem Ehrgeize vorschwebte, lassen sich aber eben nicht machen, weil hierfür weder alte noch neue Testamente als Rezepte vorliegen. — Was dem Meister unerreichbar blieb, wurde von dessen Gesellen und Lehrlingen dennoch nie ernstlich aufgegeben. Herr Hiller glaubte es erzwingen zu müssen, und zwar einfach durch heiteres, unverdrossenes Darangehen, weil es dabei endlich doch nur auf einen „glücklichen Griff" anzukommen schien, der ja — seiner Meinung nach — vor seinen Augen andern gelang, und der bei rechter Ausdauer, wie beim Hazardspiel, doch endlich auch einmal ihm zur Hand kommen müßte. Das glückliche Griffsrad versagte immer von neuem. Keinem schlug es zu: auch dem armen Schumann nicht; und so viele der oberen und niederen Grade der Enthaltsamkeitskirche „keusch und harmlos" die Hände nach dem ersehnten wirklichen Opernerfolge ausstreckten, nach kurzer und doch mühsamer Täuschung war der glückliche Griff wieder — verfehlt.

Solche Erfahrungen verbittern selbst den Harmlosesten, und sie sind um so ärgerlicher, als anderseits die Beschaffenheit des politischen Musikstaates in Deutschland es mit sich bringt, daß die Kapellmeister und Musikdirektoren mit ihren Funktionen zunächst an das Theater gebunden sind, und diese Herren demnach auf demjenigen Felde der musikalischen Wirksamkeit dienen müssen, auf welchem sie auch so ganz und gar nichts zu leisten vermögen. Der Grund, aus welchem sie dies nicht vermögen, kann nun unmöglich derjenige sein, der anderseits einen Musiker dazu befähigt, dem Opernwesen vorzustehen, d. h. ein guter Operndirigent zu sein. Und doch hat es das sonderbare, von mir anfänglich bereits näher bezeichnete Schicksal unsrer Kunstzustände so mit sich gebracht, daß diesen Herren, welche unsre deutsche Konzertmusik nicht einmal dirigieren können, auch noch das so sehr komplizierte Opernwesen zur Leitung übergeben worden ist. Nun stelle sich der Einsichtsvolle vor, wie es da zugehen muß! — —

So ausführlich ich bei der Aufdeckung ihrer Schwäche auf dem Felde, wo sie sich eigentlich zu Hause finden müßten, zu Werke ging, so kurz kann ich nun in betreff der Leistungen dieser Herren Dirigenten auf dem Gebiete der Oper sein! denn hier heißt es einfach: „Herr, vergib ihnen, sie wissen nicht, was sie tun!" Ich müßte, um ihre schmachvolle Wirksamkeit auf diesem Gebiete zu bezeichnen, diesmal mich zu dem positiven Nachweise des Bedeutenden und Guten wenden, was hier zu erwirken wäre, und dies möchte mich von meinem vorgestreckten Ziele zu weit abführen; weshalb ich mir diesen Nachweis für ein andres Mal vorbehalte. Dafür hier nur so viel zur Charakteristik ihrer Leistungen als Operndirigenten. —

Auf dem ihnen zum Ausgangspunkte dienenden Gebiete der Konzertmusik muß es diesen Herren schicklich dünken, mit möglichst ernster Miene zu Werke zu gehen; hier, in der Oper, erscheint es ihnen jedoch passender, von vornherein die leichtfertig skeptische, geistreich-frivole Miene zu zeigen. Sie geben lächelnd zu, hier nicht sonderlich zu Hause zu sein, und von Dingen, von denen sie nicht viel hielten, auch nicht viel zu verstehen. Daher von vornherein eine galante Gefälligkeit gegen Sänger und Sängerinnen, denen sie mit Vergnügen es recht zu machen sich erbieten: sie nehmen das Tempo, führen Fermaten, Ritardandos, Accelerandos, Transpositionen und vor allem gern „Striche" ein, ganz wie und wo jene es wünschen. Woher sollten sie je den Beweis für die Unsinnigkeit einer von dieser Seite ihnen gestellten Zumutung nehmen? Fällt es einem zur Pedanterei geneigten Dirigenten ja einmal ein, auf diesem oder jenem bestehen zu wollen, so hat er in der Regel unrecht. Denn, namentlich in dem von ihnen selbst so aufgefaßten frivolen Sinne der Oper sind jene hier ganz und gar zu Haus, und wissen einzig, was und wie sie es können, so daß, wenn in der Oper irgend etwas Anerkennenswertes zutage kommt, dies wirklich einzig den Sängern und ihren richtigem Instinkte zu verdanken ist, gerade wie im Orchester das Verdienst hiervon fast lediglich dem guten Sinne der Musiker zufällt. — Dagegen muß man bloß einmal solch eine Orchesterstimme, z. B. von „Norma" sich genau ansehen, um zu ermessen, was aus einem so harmlos beschriebenen Notenpapierhefte für ein seltsamer musikalischer Wechselbalg werden kann: nur die Folge von

Transpositionen, wo das Adagio einer Arie aus Fis-, das Allegro aus F dur, dazwischen (der Militärmusik wegen) ein Übergang in Es dur gespielt wird, bietet ein wahrhaft entsetzliches Bild von der Musik, zu welcher solch ein hochgeachteter Kapellmeister munter den Takt schlägt. Erst in einem Vorstadttheater von Turin (also in Italien) habe ich es einmal erlebt, den „Barbier von Sevilla" wirklich korrekt und vollständig zu hören; denn selbst solch einer unschuldigen Partitur gerecht zu werden, verdrießt unsre Kapellmeister die Mühe, weil sie keine Ahnung davon haben, daß selbst die unbedeutendste Oper durch vollkommen korrekte Vorführung, eben schon der durch diese Korrektheit uns gewährten Befriedigung wegen, eine relativ recht wohltuende Wirkung auf den gebildeten Sinn ausüben kann. Die seichtesten theatralischen Machwerke wirken auf den kleinsten Pariser Theatern angenehm, ja ästhetisch befreiend auf uns, weil sie nie anders als durchaus korrekt und sicher in allen Teilen aufgeführt werden. So groß eben ist die Macht des künstlerischen Prinzipes, daß, wenn es nur in einem seiner Teile durchaus richtig angewendet und erfüllt wird, wir sofort eine ästhetische Wirkung davon erhalten; was wir hier finden, ist wirkliche Kunst, wenn auch auf einer sehr niederen Stufe. Aber eben von diesen Wirkungen lernen wir in Deutschland gar nichts kennen, außer etwa in Wien und Berlin durch eine Ballettaufführung. Hier nämlich liegt alles in einer Hand, und zwar in der Hand desjenigen, der seine Sache wirklich versteht: dies ist der Ballettmeister. Dieser schreibt hier glücklicherweise auch einmal dem Orchester das Gesetz der Bewegung, für den Vortrag wie für das Tempo, vor, und zwar nicht wie der einzelne Sänger nach seinem persönlichen Belieben in der Oper, sondern im Sinne des Ensembles, der Übereinstimmung aller; und nun erleben wir es denn, daß auch plötzlich das Orchester richtig spielt, — ein äußerst wohltätiges Gefühl, welches jedem angekommen sein wird, der nach den Peinen einer Opernaufführung dort einmal solch einem Ballett beiwohnte. In der Oper könnte für eine ähnliche erfolgreiche Übereinstimmung der Regisseur wirken; aber sonderbarerweise bleibt die Fiktion, als gehöre die Oper der absoluten Musik zu, trotz aller erwiesenen und von jedem Sänger gewußten Unkenntnis des musikalischen Leiters, aufrecht erhalten, so daß, wann denn einmal durch den

richtigen Instinkt talentvoller Sänger und eines durch das Werk begeisterten Darsteller- und Musikerpersonales eine Aufführung wirklich glückte, wir es immer noch erlebt haben, daß der Herr Kapellmeister, als Repräsentant der Gesamtleistung betrachtet, zur Belohnung hervorgerufen und sonst wie ausgezeichnet wurde. Wie er hierzu kam, muß ihm selbst überraschend gewesen sein; auch er wird dann haben beten können: „Herr, vergib ihnen, sie wissen nicht, was sie tun!“ —

Da ich mich aber nur über das eigentliche Dirigieren vernehmen lassen wollte, habe ich, um mich in unser Opernwesen im allgemeinen nicht weiter zu verlieren, jetzt bloß noch zu bekennen, daß ich mit diesem Kapitel zum Schluß gelangt bin. Über das Dirigieren unsrer Kapellmeister in der Oper ist für mich nicht zu streiten. Dies können etwa die Sänger tun, wenn sie sich über den einen Dirigenten zu beklagen haben, daß er ihnen nicht genug nachgäbe, über den andren, daß er ihnen nicht aufmerksam genug einhälfe; kurz, auf dem Standpunkte der allergemeinsten Handwerksleistung, auf welche es hier herauskommt, kann da etwa ein Disput erhoben werden. Vom höheren Standpunkte einer wirklichen künstlerischen Leistung aus ist dieses Dirigieren aber gar nicht in Betracht zu nehmen. Und hierüber ein Wort zu sprechen kommt mir, und zwar mir allein unter allen jetzt lebenden Deutschen zu; weshalb ich mir schließlich gestatten werde, die Gründe dieser Zurückweisung noch etwas näher zu erörtern.

Mit welcher der von mir bezeichneten Eigenschaften unsrer Dirigenten ich selbst bei den Aufführungen meiner Opern zu tun habe, muß mir, wenn ich meine Erfahrungen in diesem Betreff überdenke, immer wieder ungewiß bleiben. Ist es der Geist, in welchem unsre große Musik im Konzert, oder der, in welchem die Oper im Theater behandelt wird? Ich glaube, das Schlimme für mich ist, daß diese beiden Geister sich beim Befassen mit meinen Opern diese Hand reichen, um sich in einer nicht eben sehr erfreulichen Weise zu ergänzen. Wo der erstere, der an unsrer klassischen Konzertmusik sich übende Geist, freies Spiel hat, wie in den einleitenden Instrumentalsätzen meiner Opern, erfahre ich nur die niederschlagendsten Folgen jenes von mir so ausführlich besprochenen Vorgehens. In diesem Bezug habe ich von nichts als vom Tempo zu reden, welches widersinnig

entweder verjagt (wie z. B. von Mendelssohn selbst dereinst in einem Leipziger Konzert meine „Tannhäuser"-Ouvertüre, um sie als abschreckendes Beispiel hinzustellen), oder verschludert (wie in Berlin oder meistens sonst überall mein „Lohengrin"-Vorspiel), oder verschleppt oder verschludert zugleich (wie neuerdings mein Vorspiel zu den „Meistersingern" in Dresden und andern Orten), — nirgends aber mit der sinnvollen Modifikation zugunsten eines verständlichen Vortrages behandelt wird, auf welche ich mit nicht minderer Bestimmtheit, wie auf das Richtigspielen der Noten selbst rechnen muß.

Um von der letzteren Nuance der verderblichen Aufführungsweise sogleich einen Begriff zu geben, führe ich allein das übliche Verfahren mit meinem Vorspiele zu den „Meistersingern" an. —

Das Hauptzeitmaß dieses Stückes ward von mir mit „sehr mäßig bewegt" vorgezeichnet; dies bedeutet also nach dem älteren Schema etwa: Allegro maestoso. Kein Tempo ist mehr als dieses, bei längerer Andauer, und namentlich bei stark episodischer Behandlung des thematischen Inhaltes, der Modifikation bedürftig, und es wird zur Ausführung mannigfaltiger Kombinationen verschiedenartiger Motive gern gewählt, weil seine breite Gliederung im regelmäßigen $^4/_4$-Takte diese Ausführung durch die Nahelegung jener Modifikation mit großer Leichtigkeit unterstützt. Auch ist dieser mäßig bewegte $^4/_4$-Takt eben der allervieldeutigste; er kann, in kräftig „bewegten" Vierteln geschlagen, ein wirkliches, lebhaftes Allegro ausdrücken (dies ist mein hier gemeintes Haupttempo, welches sich am lebhaftesten in den, von dem eigentlichen Marsche zu dem Edur hinüberleitenden acht Takten:

usw.

kundgibt); oder er kann als eine aus zwei $^2/_4$-Takten kombinierte halbe Periode gedacht werden, und wird dann bei dem Eintritte des verkürzten Themas:

den Charakter eines lebhaften Scherzandos einzuführen erlauben; oder aber er kann selbst auch als Alla-breve ($^2/_2$ Takt) gedeutet werden, wo er dann das ältere (namentlich in der Kirchenmusik angewendete) eigentliche, gemächliche Tempo andante, welches richtig mit zwei mäßig langsamen Schlägen zu taktieren ist, ausdrückt. In diesem letzteren Sinne habe ich ihn, vom achten Takte nach dem Wiedereintritte des Cdur an, für die Kombination des jetzt von den Bässen getragenen Hauptmarschthemas mit dem in rhythmischer Verdoppelung von den Violinen und Violoncells gemächlich breit gesungenen zweiten Hauptthema verwendet:

usw.

Dieses zweite Thema führte ich zuerst im reinen $^4/_4$ Takt verkürzt ein.

Bei größter Zartheit im Vortrage hat es hier einen leidenschaftlichen, fast hastigen Charakter (ungefähr den einer heimlich geflüsterten Liebeserklärung) an sich; um den Hauptcharakter der Zartheit rein zu erhalten, muß das Tempo, da die leidenschaftliche Hast durch die bewegtere Figuration entschieden genug ausgedrückt ist, notwendig um etwas zurückgehalten, somit zu

der äußersten Nuance des Hauptzeitmaßes nach der Richtung der Gravität des $^4/_4$-Taktes hin gedrängt werden, und um dies unmerklich (d. h. ohne den Hauptcharakter des zugrunde liegenden Tempos wirklich zu entstellen) ausführen zu können, leitet ein mit „poco rallentando" bezeichneter Takt diese Wendung ein. Durch die endlich vorherrschend werdende unruhigere Nuance dieses Themas,

welche ich auch besonders mit „leidenschaftlicher" für den Vortrag bezeichnete, war es mir leicht, das Tempo wieder in seine ursprünglich bewegtere Richtung zurückzuleiten, in welcher endlich es sich dazu befähigen konnte, mir als das oben bezeichnete Andante alla breve zu dienen, womit ich wieder nur eine bereits in der ersten Exposition des Stückes entwickelte Nuance des Haupttempos von neuem aufzunehmen hatte. Die erste Entwicklung des gravitätischen Marschthemas hatte ich nämlich in eine sogleich breiter ausgeführte Coda von kantabilem Charakter ausgehen lassen, welche nur dann richtig vorzutragen war, wenn sie in jenem Tempo andante alla breve aufgefaßt wurde. Da diesem volltönig zu spielenden Cantabile

die in wuchtigen Vierteln auszuführende Fanfare

usw.

voranging, hatte diese Umstimmung des Tempos sehr ersichtlich mit dem Aufhören der reinen Viertelbewegung, also mit den gehalteneren Noten des das Cantabile einleitenden Dominanten-

Akkordes einzutreten; da nun diese breite Bewegung in halben Taktnoten jetzt mit lebhafter Steigerung, namentlich auch der Modulation, eine besondere Andauer erhält, so glaubte ich auch die Bewegung des Zeitmaßes, ohne besonders hierauf aufmerksam zu machen, dem Dirigenten um so eher überlassen zu können, als der Vortrag solcher Stellen, wenn nur dem natürlichen Gefühle der ausführenden Musiker nachgegeben wird, ganz von selbst zur Befeuerung des Tempos hinführt, worauf ich als erfahrener Dirigent auch so sicher rechnete, daß ich nur die Stelle zu bezeichnen für nötig hielt, an welcher das Zeitmaß wieder zur ursprünglichen Anlage des reinen $^4/_4$-Taktes zurückkehrt, was jedem musikalischen Gefühle durch den neuen Hinzutritt der Viertelbewegung in den Harmoniefolgen nahegelegt ist. In der Konklusion des Vorspieles tritt dieser breitere $^4/_4$-Takt ebenso erkenntlich mit der Wiederkehr jener oben angeführten, kräftig getragenen marschartigen Fanfare von neuem ein, wozu nun auch die verdoppelte Bewegung des figurativen Schmuckes hinzutritt, um das Tempo gerade so abzuschließen, wie es begonnen hat. —

Dieses Vorspiel führte ich zum erstenmal in einem in Leipzig gegebenen Privatkonzerte auf, und es wurde, eben unter meiner persönlichen Leitung, genau nach diesen hier aufgezeichneten Angaben, vom Orchester so vorzüglich gespielt, daß das sehr kleine, fast nur aus auswärtigen Freunden meiner Musik bestehende, Auditorium lebhaft eine sofortige Wiederholung verlangte, welche von den Musikern, da sie hierin ganz mit den Zuhörern übereinzustimmen schienen, mit freudiger Bereitwilligkeit ausgeführt wurde. Der Eindruck hiervon schien sich in einem so günstigen Sinne verbreitet zu haben, daß man es für gut fand, auch dem eigentlichen Leipziger Publikum in einem Gewandhauskonzerte mein neues Vorspiel zu Gehör zu bringen. Herr Kapellmeister Reinecke, welcher der Aufführung des Stückes unter meiner Leitung beigewohnt hatte, dirigierte es diesmal, und die gleichen Musiker führten es unter seiner Leitung so aus, daß es vom Publikum ausgezischt werden konnte. Ob dieser Erfolg der Biederkeit der hierbei Beteiligten allein zu verdanken war, d. h. ob absichtliche Entstellung dazu führte, will ich nicht näher untersuchen, und zwar schon aus dem Grunde, weil mir die gänzlich unverstellte Unfähigkeit unsrer Dirigenten

gar zu einleuchtend bekannt ist: genug, von sehr eingeweihten Ohrenzeugen erfuhr ich, welchen Takt der Herr Kapellmeister zu meinem Vorspiele geschlagen hatte, und damit wußte ich genug.

Will nämlich ein solcher Dirigent seinem Publikum oder seinem Herrn Direktor usw. nur beweisen, welche üble Bewandtnis es mit meinen „Meistersingern" habe, so braucht er ihnen bloß das Vorspiel dazu in derselben Weise vorzutaktieren, in welcher er gewohnt ist, Beethoven, Mozart und Bach zu handhaben, und welche R. Schumann gar nicht übel bekommt, so hat ein jeder sich leicht zu sagen, daß dies ja eine recht unangenehme Musik sei. Denke man sich nur ein so lebendig und doch unendlich zartgegliedertes, fein empfindliches Wesen, wie ein von mir an diesem Vorspiele nachgewiesenes Tempo es ist, plötzlich in das Prokustesbett solch eines klassischen Taktschlägers gebracht, um einen Begriff zu haben, wie es sich darin ausnehmen muß! Da heißt es: „hier hinein legst du dich; und was du zu lang bist, das hau' ich dir ab, und was zu kurz, das streck' ich dir aus!" Und nun wird Musik dazu gemacht, um den Schmerzensschrei des Gemarterten zu übertäuben! —

In solcher Weise sicher gebettet, lernte nun auch z. B. das Dresdener Publikum, das einst manches Lebenvolle von mir sich vorgeführt hörte, nicht nur dieses Vorspiel zu den „Meistersingern", sondern, wie sich aus dem folgenden schließen lassen wird, das ganze Werk (so weit es nicht von vornheerin gestrichen war) kennen. Um wieder mit technischer Genauigkeit zu reden, bestand das Verdienst des Dirigenten hierbei darin, daß er das von ihm vermutete Haupttempo in stemmig-steifer Vierviertеligkeit unverrückt über das Ganze ausspannte, und für dieses Haupttempo eben die breiteste Nuance desselben zur unveränderlichen Norm nahm. Hieraus nun ergab sich aber noch folgendes. Die Konklusion dieses Vorspieles, die Vereinigung der beiden Hauptthemas unter der Mitwirkung eines idealen Tempo andante alla breve, wie ich dies zuvor näher bezeichnete, dient mir in der Weise des alt-populären Refrains zum sinnig heiteren Abschluß des ganzen Werkes: zu der verschiedentlich erweiterten Behandlung dieser intensiveren thematischen Kombination, welche ich hier gewissermaßen nur als Begleitung benutze, lasse ich da Hans Sachs seine gemütlich ernste Lobrede

auf die „Meistersinger“, schließlich seine Trostesreime für die deutsche Kunst selbst singen. Trotz alles Ernstes des Inhaltes sollte diese Schlußapostrophe auf das Gemüt doch heiter beruhigend wirken, und eben diese Wirkung vertraute ich hauptsächlich dem Eindrucke jener gemütlichen thematischen Kombination an, deren rhythmische Bewegung erst gegen das Ende, mit dem Eintritte des Chores, einen breiteren, feierlicheren Charakter annehmen soll. Mit einer sehr bewußten Absicht, welche jeder, der mein sonstiges Wirken kennt, wohl begreifen wird, gehe ich hier auf jeden weiteren Sinn meiner dramatischen Arbeit wohlweislich nicht ein, und verweile, der reinen naiven „Oper“ zuliebe, jetzt nur beim Dirigieren und Taktieren. Die bereits im Vorspiele gänzlich unbeachtet gebliebene Nötigung zu einer dem Andante alla breve zuführenden Modifikation eines für anfänglich marschmäßige Breite einer pomphaften Prozessionsmusik berechneten Tempos, ward nun hier für den Schlußgesang der Oper, der keineswegs unmittelbar mit jenem Marsche mehr zusammenhängt, ebensowenig empfunden, und das dort verfehlte Zeitmaß ward hier zur bindenden Norm, welcher gemäß der Dirigent im steifsten $^4/_4$-Takt den lebendig fühlenden Sänger den Hans Sachs einspannte, um ihn unerbittlich zu zwingen, diese Schlußanrede so steif und hölzern wie möglich abzusingen. Von teilnehmendster Seite wurde ich nun ersucht, für Dresden doch ja diesen Schluß aufzuopfern und „streichen“ lassen zu wollen, weil er gar zu niederdrückend wirke. Ich weigerte mich hiergegen. Bald verstummten die Klagen. Endlich erfuhr ich aber auch den Grund hiervon: der Herr Kapellmeister war nämlich für den eigensinnigen Komponisten eingetreten, und hatte (natürlich um dem Werke zu nützen) die Schlußapostrophe aus eigenem künstlerischem Ermessen — „gestrichen“.

„Streichen! Streichen!“ — das ist nämlich die ultima ratio unsrer Herren Kapellmeister; hierdurch bringen sie ihre Unfähigkeit mit der ihnen unmöglichen richtigen Lösung der gestellten künstlerischen Aufgaben in ein unfehlbar glückliches Verhältnis. Sie denken da: „was ich nicht weiß, macht mich nicht heiß“; und dem Publikum muß dies am Ende auch ganz recht sein. Es bleibt aber nur für mich zu überlegen, was ich von der Aufführung meines ganzen Werkes, welches so zwischen

einem im tiefsten Grunde verfehlten Alpha und Omega eingeschlossen ist, schließlich zu halten habe? Äußerlich nimmt sich alles sehr hübsch aus: ein ungemein erregtes Publikum, zum Schlusse sogar lohnender Hervorruf des Kapellmeisters, zu welchem mein eigener Landesvater applaudierend an die Logenbrüstung zurückkehrt. Nur nachträglich die ungemein fatalen Berichte über stattgehabte und immer neu eingeführte Kürzungen, Striche und Abänderungen, während ich immer den einen Eindruck einer vollkommen unverkürzten, aber allerdings auch vollkommen korrekten Aufführung in München dagegen abzuwägen habe, und somit unmöglich dazu gelangen kann, den Verstümmlern recht zu geben. Dieser schlimmen Lage, an welcher gar nichts zu ändern scheint, da die allerwenigsten begreifen, um welches schwere Übel es sich handelt, kommt nun allerdings anderseits das eine zu Hilfe, nämlich die sonderbare tröstliche Erkenntnis dessen, daß trotz des unverständigsten Befassens mit dem Werke die wirkende Kraft desselben doch nicht zu brechen ist, — diese fatale Kraft der Wirkung, vor welcher im Leipziger Konservatorium so eifrig gewarnt wird, und der man nun zur Strafe selbst auf dem destruktiven Wege nicht einmal beizukommen weiß! Muß dies dem Autor um so mehr als ein Wunder erscheinen, als er selbst es fürder nicht mehr über sich gewinnen kann, einer Aufführung seiner Werke, wie der kürzlich in Dresden von seinen „Meistersingern“ stattgefundenen, beizuwohnen, so zieht er wunderlicherweise doch aus der bewährten, fast unbegreiflichen Wirkungsfähigkeit derselben einen ihn eigentümlich tröstenden Schluß auf das Verhältnis der gleichen dirigierenden Musiker zu unsrer großen klassischen Musik, deren stets neu erwärmendes Fortleben, trotz der verkümmernden Pflege durch jene, ihm zugleich hieran erst recht begreiflich wird. Sie können so etwas nämlich nicht umbringen: und diese Überzeugung scheint wunderlicherweise dem deutschen Genius zu einer Art tröstlichen Dogmas zu werden, bei dem er sich einerseits gläubig behaglich beruhigt, anderseits auf seine Weise für sich weiter schafft. —

Was nun aber von den wunderlichen Dirigenten mit berühmten Namen, als Musiker betrachtet, zu halten sei, wäre noch zu fragen. Erwägt man ihre große Übereinstimmung unter sich in allem, so möchte man fast auf die Annahme kommen, sie

verstünden doch am Ende die Sache richtig, und, trotz allem Anstoß des Gefühles dagegen, sei ihr Treiben doch vielleicht gar klassisch. Die Annahme von ihrer Vortrefflichkeit steht so fest, daß die ganze Musikbürgerschaft Deutschlands gar nicht in das mindeste Schwanken gerät, wer, wenn die Nation sich einmal etwas vorspielen lassen will (wie etwa bei großen Musikfesten) den Takt dazu schlagen soll. Das kann nur Herr Hiller, Herr Rietz oder Herr Lachner sein. Beethovens hundertjähriger Geburtstag wäre geradeswegs gar nicht zu feiern, wenn diese drei Herren sich plötzlich die Hände verstauchten. Ich leider kenne dagegen nicht einen, dem ich mit Sicherheit ein einziges Tempo meiner Opern anvertrauen zu dürfen glaubte, wenigstens keinen aus dem Generalstabe unsrer Taktschlägerarmee. Hie und da bin ich dagegen einmal auf einen armen Teufel getroffen, an dem ich wirkliches Geschick und Talent zum Dirigieren wahrnahm: diese schaden sich für ihr Fortkommen sogleich dadurch, daß sie die Unfähigkeit der großen Herren Kapellmeister nicht nur durchschauen, sondern unvorsichtigerweise auch davon sprechen. Wer z. B. aus den Orchesterstimmen des „Figaro", aus welchem solch ein General mit besonderer Weihe — Gott weiß wie oft — die Oper spielen ließ, die übelsten, stets aber vom Chef unbemerkt gebliebenen Fehler auffindet, empfiehlt sich natürlich nicht. Die begabten armen Tüchtigen verkommen eben, wie ihrerzeit die Ketzer.

Da dies alles so in der Ordnung ist und endlich auch bleibt, möchte man daher nur immer wieder nach der Bewandtnis hiervon fragen. Wir sind im tiefsten Grunde versucht, daran zu zweifeln, daß diese Herren wirkliche Musiker seien; denn offenbar zeigen sie gar kein musikalisches Gefühl; aber sie hören wirklich sehr genau (nämlich mathematisch genau, wenn auch nicht idealisch: die Fatalität mit den falschen Orchesterstimmen begegnet immerhin nicht jedem!); sie haben einen scharfen Überblick, lesen und spielen vom Blatte (wenigstens sehr viele unter ihnen); kurz, sie erweisen sich als wahre Leute vom Fach; auch ist ihre Bildung — trotz allem — von der Beschaffenheit, wie man sie eben doch nur einem Musiker hingehen lassen kann, so daß, wollte man diesen an ihnen leugnen, nichts übrig bliebe, am wenigsten etwa ein geistvoller Mensch. Nein, nein! Wahrhaftig, sie sind Musiker, und sehr tüchtige Musiker,

die rein alles, was zur Musik gehört, wissen und können. Und nun? Soll es an das Musizieren gehen, so werfen sie Kraut und Rüben durcheinander, und fühlen sich in nichts sicher, als etwa in „Ewig, selig", oder, wenn es hoch kommt: „Gott Zebaoth!" Gewiß macht sie von unsrer großen Musik nur eben das gerade konfus, was diese groß macht, und was allerdings mit Wortbegriffen sich ebensowenig leicht ausdrückt, als durch Zahlen. Aber dies bleibt doch wieder Musik, und nur Musik? Woher kommt nun diese Trockenheit, dieser Frost, diese vollständige Unfähigkeit, vor der Musik überhaupt aufzutauen, irgend einen Ärger, einen scheelsüchtigen Kummer, oder eine vermeintlich eigene Idee zu vergessen? — Sollte uns Mozart durch seine enorme Begabung für Arithmetik hier etwas erklären können? Es scheint, daß in ihm, dessen Nerven anderseits so überzart empfindlich gegen Mißton waren, dessen Herz von so überwallender Güte schlug, die idealen Extreme der Musik sich ganz unmittelbar berührten, und eben zu einem so wundervollen Gemeinwesen sich ergänzten. Beethovens naive Art, sich für das Addieren zu behelfen, ist dagegen ebenfalls bekannt genug geworden; arithmetische Probleme traten gewiß nie in irgend eine denkbare Beziehung zu seinem Musikentwerfen. Zu Mozart gehalten, erscheint er als ein monstrum per excessum nach der Seite der Sensibilität hin, welche, durch ein intellektuales Gegengewicht von der Seite der Arithmetik her nicht fixiert, nur durch eine abnorm kräftige, bis zur Rauheit robuste Konstitution vor frühzeitigem Untergange geschützt, als lebensfähig zu begreifen war. An seiner Musik ist auch nichts mehr durch Zahlen zu messen, während sich bei Mozart (wie wir dies auch in den voranstehenden Untersuchungen berührten) manches bis zur Banalität Regelmäßige aus der naiven Mischung jener beiden Extreme der musikalischen Wahrnehmung erklären läßt. Die Musiker unsrer gegenwärtigen Betrachtung erscheinen dagegen als Monstruositäten nach der Seite der reinen musikalischen Arithmetik hin, welche daher auch, im Gegensatze zu dem Beethovenschen Naturell, mit einer ganz ordinären Nervenorganisation recht gut und lange auskommen. Sollten daher unsre berühmten und unberühmten Herren Dirigenten nur im Zeichen der Zahl für die Musik geboren sein, so wäre eifrig zu wünschen, daß es irgend einer neuen Schule gelänge, das richtige Tempo unsrer

Musik ihnen nach der Regula-de-tri zu erklären; auf dem einfachen Wege des musikalischen Gefühls ihnen dies beizubringen, dürfte wohl zu bezweifeln bleiben; weshalb ich hier mich nun auch als zum Schluß gelangt betrachte.

Dagegen steht noch zu hoffen, daß die Schule, die ich soeben als sehr wünschenswert bezeichnete, wirklich im Anzuge ist. Wie ich erfahre, ist unter den Auspizien der Königlichen Akademie der Künste und Wissenschaften in Berlin eine „Hochschule der Musik" gegründet, und die oberste Leitung derselben dem berühmten Violinisten, Herrn Joachim bereits anvertraut worden. Eine solche Schule ohne Herrn Joachim zu begründen, wo dieser zu gewinnen war, hätte jedenfalls als bedenklicher Fehler erscheinen müssen. Was mich für diesen hoffnungsvoll einnimmt, ist, daß allem nach, was ich über sein Spiel erfahren habe, dieser Virtuos genau den Vortrag kennt und selbst ausübt, welchen ich für unsre große Musik fordere; somit dient er mir, neben Liszt und den zu seiner Schule Gehörigen, als einziger, sonst mir bekannt gewordener Musiker, auf welchen ich für meine obigen Behauptungen als Beweis und Beispiel hinweisen kann. Es ist hierbei gleichgültig, ob es Herrn Joachim, wie ich anderseits erfahre, verdrießlich ist, in diesen Zusammenhang gestellt zu werden; denn für das, was wir wirklich können, kommt es schließlich nicht in Betracht, was wir vorgeben, sondern was wahr ist. Dünkt es Herrn Joachim nützlich, vorzugeben, er habe seinen Vortrag im Umgange mit Herrn Hiller oder R. Schumann so schön ausgebildet, so kann dies auf sich beruhen, vorausgesetzt, daß er nur immer so spielt, daß man daraus den guten Erfolg eines mehrjährigen vertrauten Umganges mit Liszt erkennt. Auch das dünkt mich vorteilhaft, daß man bei dem Gedanken an eine „Hochschule für Musik" sogleich den Blick auf einen ausgezeichneten Künstler des Vortrages geworfen hat: wenn ich heute einem Theaterkapellmeister begreiflich zu machen hätte, wie er etwas zu dirigieren habe, so würde ich ihn immer noch lieber an Frau Lucca, als an den verstorbenen Kantor Hauptmann in Leipzig, selbst wenn dieser noch lebte, verweisen. Ich treffe in diesem Punkte mit dem naivsten Publikum, und selbst mit dem Geschmacke unsrer vornehmen Opernfreunde zusammen, indem ich mich an denjenigen halte der etwas von sich gibt, und von dem wirk-

lich etwas uns zu Ohr und Empfindung dringt. Bedenklich würde es mir aber dennoch erscheinen, wenn ich Herrn Joachim, in der Höhe auf dem kurulischen Sessel der Akademie, so ganz nur mit der Geige allein in der Hand gewahren sollte, da es mir überhaupt mit den Geigern so geht, wie Mephistopheles mit den „Schönen", welche er sich „ein für allemal im Plural" denkt. Der Taktstock soll ihm nicht recht pariert haben; auch das Komponieren scheint ihn mehr verbittert, als andre erfreut zu haben. Wie nun die „Hochschule" allein vom Hochstuhle des Vorgeigers aus zu dirigieren sein soll, will mir nicht recht zu Sinn. Sokrates wenigstens war nicht der Meinung, daß Themistokles, Kimon und Perikles, weil sie ausgezeichnete Feldherren und Redner waren, auch den Staat zu seinem glücklichen Gedeihen zu leiten imstande gewesen wären; denn leider konnte er an ihren Erfolgen nachweisen, daß dieses Staatregieren ihnen selbst sehr übel bekam. Doch ist dies vielleicht bei der Musik anders. — Nur eines macht mich wieder bedenklich. Man sagt mir, daß Herr Joachim, dessen Freund J. Brahms alles Gute für sich aus einer Rückkehr zur Schubertschen Liedermelodie verhoffe, seinerseits einen neuen Messias für die Musik überhaupt erwarte. Diese Erwartung sollte er füglich doch denjenigen überlassen, welche ihn zum Hochschulmeister machten? Ich dagegen rufe ihm zu: Frisch daran! Sollte es ihm selbst begegnen, der Messias zu sein, wenigstens dürfte er dann hoffen, von den Juden nicht gekreuzigt zu werden! —

Drei Gedichte.

I.

Rheingold.

Spielt nur, ihr Nebelzwerge, mit dem Ringe,
wohl dien' er euch zu eurer Torheit Sold;
doch habet acht: euch wird der Reif zur Schlinge;
ihr kennt den Fluch: seht, ob er Schächern hold!
Der Fluch, er will, daß nie das Werk gelinge,
als dem, der furchtlos wahrt des Rheines Gold;
doch euer ängstlich Spiel mit Leim und Pappe
bedeckt gar bald des Niblungs Nebelkappe!

II.

Bei der Vollendung des „Siegfried".

Sie ist erweckt, die lang' in Schlaf verloren,
erfüllt ist nun des Gottes stummer Rat:
den sie geliebt, noch ehe er geboren,
den sie beschirmt, noch eh' ans Licht er trat,
um den sie Straf' und Göttergrimm erkoren,
der nun als kühner Wecker ihr genaht:
zu ihr ward auf den Fels er hingetrieben,
der nur erwuchs, weil sie ihn sollte lieben.

Ein Wunder! Doch kaum wunderbar zu nennen,
daß hier ein Knab' zu Jünglingskraft gereift:
der mochte mutig durch die Wälder rennen,
ihm nützt' es, wenn der Jahre Rad sich schweift.
Als größ'res Wunder muß ich dies erkennen,
wenn Mannes Vollkraft schon das Rad bestreift,
daß dem die Jahre dann die Kräfte stärken
zu seiner Jugend unerfüllten Werken.

Und diese Tat ist Deinem Freund gelungen:
was elf der Jahr' in stummen Schlaf er schloß,
das hat er nun zum Leben wach gesungen,
der hold Erweckten ein't sich der Genoß.
Und doch, wie wär' dies Wecklied je erklungen,
wenn Deiner Jugend Blüte mir nicht sproß?
Mich mahnt der Tag, an dem ich Dir es sende,
daß gänzlich sich zu Dir das Wunder wende.

III.

Zum 25. August 1870.

Gesprochen ist das Königswort,
dem Deutschland neu erstanden,
der Völker edler Ruhmeshort
befreit aus schmähl'chen Banden;
was nie gelang der Klagen Rat,
das schuf ein Königswort zur Tat:
in allen deutschen Landen
das Wort nun tönet fort und fort.

Und ich verstand den tiefen Sinn,
wie keiner ihn ermessen;
schuf es dem Volke Sieg'sgewinn,
mir gab das Wort Vergessen:
vergraben durft' ich manchen Schmerz,
der lange mir genagt das Herz,
das Leid, das mich besessen,
blickt' ich auf Deutschlands Schmach dahin.

Der Sinn, der in dem Worte lag,
war Dir auch unverborgen:
der treu des edlen Hortes pflag,
er teilte meine Sorgen.
Von Wotan bangend ausgesandt,
sein Rabe gute Kund' ihm fand:
es strahlt der Menschheit Morgen;
nun dämm're auf, du Göttertag!

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.